Nicht f. d. Austausch

Die Rolle der Natur
in
Gerhart Hauptmanns Gegenwartswerken
bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
genehmigt von der Philosophischen Fakultät
der Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Berlin

Von

Günter Taube
aus Merseburg

Tag der Promotion: 18. 6. 1936

Tag der mündlichen Prüfung: 18. 12. 1935

Dr. Emil Ebering, Berlin NW 7, Mittelstraße 29

226

Referenten: Professor Dr. Max Herrmann
Professor Dr. Julius Petersen

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Diese Arbeit erscheint im Verlag von Dr. Emil Ebering, Berlin,
als Heft der „Germanischen Studien".

Meinen Eltern

Vorwort.

Die ursprüngliche Aufgabe der vorliegenden Arbeit war es, innerhalb des dichterischen Werkes von Gerhart Hauptmann ein bestimmtes Stoffgebiet, und zwar die Naturschilderungen, zu untersuchen. Im Laufe der Beschäftigung mit diesem Stoff ergaben sich jedoch bald verschiedene Veränderungen. Neben der Begrenzung des Themas — soweit sie die behandelten Werke des Dichters betrifft — steht auf der anderen Seite vor allem eine Ausweitung des Problems ins Allgemeine, die sich besonders in zwei Punkten bemerkbar macht. Einmal zeigte sich bei der formalen Betrachtung der Natureinbeziehungen die Notwendigkeit, auf ihr Verhältnis zum Naturalismus einzugehen. Auf diese Weise hoffe ich, zugleich einen kleinen Beitrag zur Geschichte des naturalistischen Stiles an sich geliefert zu haben. Einen weiteren allgemeinen Zug erhielt die Arbeit dadurch, daß es sich bei den untersuchten Werken um epische wie um dramatische Werke handelt, daß die Rolle der Natur jedoch in den einzelnen Dichtungsgattungen eine sehr verschiedene ist. So war es möglich, wenn auch auf einem begrenzten Stoffgebiet, das wichtige allgemein-literarhistorische Problem der Scheidung und Charakteristik der Dichtungsgattungen zu einem Kernpunkt der Untersuchung zu machen.

In einer Seminarübung an der Universität Berlin über „Gerhart Hauptmanns Jugendwerke" beschäftigte ich mich zum erstenmal eingehender mit den Problemen des deutschen Naturalismus. Der Leiter dieser Übungen war mein verehrter Lehrer, Herr Professor Dr. Max Herrmann, dem ich die unmittelbare Anregung zu dieser Arbeit verdanke und der ihr auch in ihrem weiteren Verlaufe stets fördernde Anteilnahme entgegenbrachte. Ihm sei daher an dieser Stelle noch einmal mein ganz besonderer Dank ausgesprochen.

Berlin, im April 1936.

Günter Taube.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Vorbemerkungen:

1. Die Aufgaben der Natur in der Kunst . . . 9
2. Abgrenzung des Themas und andere Probleme 14

I. TEIL

Die Rolle der Natur in Hauptmanns Jugendnovellen.

1. Abschnitt: Die aktive Rolle der Natur . . 17
   - § 1. Fasching 18
   - § 2. Bahnwärter Thiel 20
   - § 3. Der Apostel 22

2. Abschnitt: Die passive Rolle der Natur . . 23
   - A. Sachliche Funktion der Natur 24
     - § 4. Die Örtlichkeit 24
     - § 5. Tageszeit, Jahreszeit und Witterung 28
   - B. Symbolische Funktion der Natur 33
     - § 6. Die Örtlichkeit 33
     - § 7. Tageszeit, Jahreszeit und Witterung 39

II. TEIL

Die Rolle der Natur in Hauptmanns Dramen.

1. Abschnitt: Die aktive Rolle der Natur . . 47
   - § 8. Überblick 48
   - § 9. Ergebnis 53

2. Abschnitt: Die passive Rolle der Natur . . 55
   - § 10. Vor Sonnenaufgang 56
   - § 11. Das Friedensfest 66
   - § 12. Einsame Menschen 71
   - § 13. Die Weber 83
   - § 14. Kollege Crampton 88
   - § 15. Der Biberpelz 91
   - § 16. Neue Formen. Hanneles Himmelfahrt 95
   - § 17. Fuhrmann Henschel 99
   - § 18. Michael Kramer 105
   - § 19. Der rote Hahn 109
   - § 20. Rose Bernd 113
   - § 21. Zusammenfassung und Ausblick 120

Schlußbetrachtung 123

Literaturangaben 125

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41535701_0134

Vorbemerkungen.

1. Die Aufgaben der Natur in der Kunst.

Die ungeheure Vielfalt der Natur, mit der wir täglich in Berührung kommen, spielt im menschlichen Leben eine bedeutende Rolle. Selbst in der Großstadt wird sie durch Witterungseinflüsse, Temperatur usw. ständig für uns spürbar. Unsere täglichen Lebensgewohnheiten, unsere körperlichen und — wie neuste Forschungen betonen — auch unsere geistigen Eigenarten sind zum guten Teil klimatisch oder landschaftlich bedingt. Aus diesem inneren Grunde heraus mußte die Natur schon bei den ältesten Naturvölkern in verschiedenster Form Eingang in die Kunst finden. Es ist ein weiter Weg von der alten mythischen Naturbelebung bis zu den verschiedenen Arten heutiger Naturdarstellung. Höchst aufschlußreich würde es sein, diesen Weg im ganzen zu verfolgen; aber so verlockend es sein mag, diese Untersuchung würde, einigermaßen gewissenhaft durchgeführt, einen viel zu breiten Raum einnehmen und den Rahmen der vorliegenden Abhandlung sprengen.[1] Hier können als Einleitung für ein abgegrenztes Thema nur einige ganz allgemeine Hinweise nicht-historischer Art gegeben werden, die die Stellung der Natur als Stoffgebiet in den einzelnen Künsten erhellen sollen.

---

1. In dieser Weise allgemein-historisch gehalten sind etwa die Werke von A. Biese: Die Entwickelung des Naturgefühls bei den Griechen und Römern. Bd. I. Kiel 1882. Bd. II. Kiel 1884. — Die Entwickelung des Naturgefühls im Mittelalter und in der Neuzeit. Leipzig 1888. — Das Naturgefühl im Wandel der Zeiten. Leipzig 1926.

Einen engeren zeitlichen Rahmen für die Behandlung wählen u. a.: F. Kammerer, Zur Geschichte des Landschaftsgefühls im frühen 18. Jahrhundert. Berlin 1909. — W. Donat, Die Landschaft bei Tieck und ihre historischen Voraussetzungen. Frankfurt a. M. 1925. („Deutsche Forschungen", hgg. v. Panzer und Petersen, Heft 14). — P. Krech, Die Landschaft im Sturm- und Drangdrama. Berlin 1933.

Das zuletzt genannte Werk wurde für die vorliegende Untersuchung häufiger herangezogen.

Die recht eigentlich für die Naturdarstellung gegebene Form findet sich in der graphischen Kunst.[2] Der optisch-visuelle Eindruck einer Landschaft läßt sich unmittelbar in Bilder übertragen. Anders steht es dagegen bei der Plastik. Die Ursachen, warum sie sich fast völlig der Natur verschließt, liegen auf der Hand. Gegenstand der Plastik ist der einzelne Körper in jeder Form (als menschlicher, tierischer oder auch lebloser Körper). Mit der Darstellung eines isolierten Baumes etwa wäre aber das Gesicht einer Landschaft keineswegs erschöpft. Es gehört dazu Hintergrund, Himmel, sonstiger Umraum usw. Der Landschaftsraum verlangt Ausgedehntheit. Es muß etwas von der Unendlichkeit der Natur zu spüren sein. Diese Aufgabe ist aber im wesentlichen nur durch die Übertragung auf das Flächenhafte der graphischen Kunst befriedigend zu lösen. Nach dem Gesagten wird sie vorwiegend einen Teil der verschiedenen Erscheinungsformen der Natur darzustellen haben. Dies sind die feststehenden optischen Eindrücke, die uns die Natur bietet, oder mit anderen Worten: die Örtlichkeit. Indirekt wird der Maler natürlich auch die übrigen Naturfaktoren, wie Tageszeit, Jahreszeit und Witterung einbeziehen können, am leichtesten noch die Tageszeit durch die verschiedenen Helligkeiten. Die Witterungselemente lassen sich ebenfalls hier und da verwenden, und zwar in ihren Einwirkungen auf die Landschaft. Wenn der Maler z. B. eine Sturmnacht schildern will, wird er sie etwa durch einen sturmgepeitschten Wald darstellen.

Gerade die Elemente aber, denen sich die graphische Kunst nicht erschließt, also die akustischen, können nun in der Musik eine um so eindringlichere Darstellung erfahren. Es mag auf den ersten Blick verblüffen, von einer Rolle der Natur in der Musik zu sprechen; und doch gibt es eine solche durchaus. Das Material wird sich freilich bei einer genauen Prüfung sehr stark lichten, denn auszuscheiden ist von vornherein der gesamte Edelkitsch, der gerade in diesem Stoffzusammenhang stark überwuchert und sich stolz „Tongemälde“ oder noch schöner „Musikalisches Bilderbuch“ nennt, aber zu seinem größten Teil das

---

2. Dieser Sammelbegriff wurde gewählt, da neben der Malerei auch Radierungen, Stiche u. dgl. der Naturdarstellung zugänglich sind.

Niveau der Salonmusik nicht übersteigt. Diese Dinge abgerechnet, bleibt doch genug Schönes und Edles. Eine getreue Wiedergabe der Natur würde auf dem Boden der absoluten Programmmusik stehen. Doch wird dies Ziel wohl in der Praxis nie erreicht sein, genau so wenig, wie sich in Malerei und Dichtung eine naturalistisch getreue Naturwiedergabe erreichen läßt. Es wird stets etwas vom persönlichen Wesen des Schöpfers mit einfließen, und wohl am meisten in der Musik, die von allen Kunstformen für eine objektive Gestaltungsweise am wenigsten geeignet ist. So kommen wir zu Zwischenformen etwa vom Typus der „Alpensinfonie" von Richard Strauß. Der Meister stellt zwar ein Programm auf, denn in der Partitur finden sich Überschriften der einzelnen Bilder: „Am Wasserfall", „Eintritt in den Wald", „Gewitter" usw. Aber doch liegt sehr viel Persönliches darin, große Motive gehen durch das ganze Werk und verbinden die Bilder zu einer Einheit. So wird diese Sinfonie schließlich zu einem höchst persönlichen Eindrucksgemälde eines Tages in den Alpen. Eine weitere Gruppe sind schließlich die Werke, in denen von einem Programm nichts mehr zu spüren ist, in denen alles von der Musik und von der musikalischen Form her gesehen ist. In die Musik werden die Naturstimmungen hineingelegt, nicht Naturstimmungen in Musik gesetzt! Hierher rechne ich als schönstes und tiefstes Werk Beethovens VI. Sinfonie, die Pastorale. Schon die strenge Beibehaltung der sinfonischen Form zeigt, wie der Ausgangspunkt durchaus im Musikalischen liegt. Später finden sich dann besonders bei Richard Wagner viele Beispiele, in denen die Musik, durch die Dichtung (den Text) bedingt, Naturvorgänge wiedergibt. Ich nenne nur die verschiedenen Sturmmotive im „Fliegenden Holländer", das Gewittervorspiel zum ersten Akt der „Walküre", das Waldweben im „Siegfried". Eine andere interessante Verbindung und gegenseitige Befruchtung verschiedener Kunstarten auf dem Boden der Naturdarstellung zeigt sich im folgenden: es lassen sich mehrere Beispiele finden, wo ein Komponist Anregungen, die er von Gemälden empfangen hat, in Musik setzt und damit starke Wirkungen erzielt. Die markantesten Beispiele sind Regers „Tondichtungen nach Böcklin" und Mussorgskis „Bilder einer Ausstellung". Beide Werke

— musikalisch höchst beachtlich — bringen, freilich von ganz verschiedenen Ausgangspunkten her, u. a. auch Naturstimmungen, denen die Anregung durch Gemälde eine außerordentliche Bildkraft verleiht.

Es bleibt nun noch ein Blick auf die Wortkunst übrig. War die Bildkunst vorwiegend für die optischen, die Musik vorwiegend für die akustischen Natureindrücke geeignet, so ist die Wortkunst die universellste von allen. Das Wort kann gleichermaßen die optischen, die akustischen und darüber hinaus noch die rein gefühlsbedingten Eindrücke, wie Frost und Hitze, zum Ausdruck bringen. Die Wortkunst entbehrt zwar den Nachbarkünsten gegenüber an sinnlicher Anschaulichkeit, doch wird dieser Mangel ausgeglichen durch die Mannigfaltigkeit und Anpassungsfähigkeit des sprachlichen Materials. Die drei großen Erscheinungsformen innerhalb der Wortkunst verhalten sich zur Natur ganz verschieden.[3] Dem Lyriker und dem Epiker ist gemeinsam die „prinzipielle Souveränität der Wortkunst über die Landschaft".[4] In der Lyrik hat die Natur im wesentlichen die Aufgabe eines Stimmungsvermittlers, indem die dargestellten innerseelischen Zustände als etwas Unsinnliches gern nach einem „sinnlichen Komplementär"[5] oder nach „Vergegenständlichung"[6] verlangen.

Während der Lyriker vorwiegend „innere Zustände" darstellt, schildert der Epiker „äußere Zustände".[7] Damit tritt neben die symbolhafte Bedeutung der Natur nun die Darstellung der Natur als „äußerer Wirklichkeit".[8] Beide kann der Epiker nach Belieben einbeziehen, doch gibt es hier die verschiedensten Stufen. Außerhalb der Kunst steht die bloße, auf getreuer Beobachtung beruhende journalistische Abschilderung der Natur

---

3. Eingehenderes über die folgenden Fragen findet sich bei Krech S. 8 ff., Allgemeines über das Problem der Dichtungsgattungen bei Julius Petersen „Zur Lehre von den Dichtungsgattungen", Festschrift August Sauer, Stuttgart 1925, S. 72 bis 116.
4. Krech S. 8.
5. Krech S. 8.
6. Müller-Freienfels, Psychologie der Kunst, zitiert bei Krech S. 8.
7. Wackernagel, Poetik, Rhetorik und Stilistik, zitiert bei Krech S. 8/9.
8. Krech S. 9.

(Reiseführer usw.). Eine ganz genaue Darstellung wird es praktisch überhaupt nicht geben können, da die Vielfalt der Natur stets eine formende, individuelle Auswahl bedingt. Ebenso wird der Fall, daß die Natur einzig und allein Hauptträger der Handlung ist, nur sehr selten sein. Möglich ist das allerdings, wenn wir etwa an ein Stück wie „Die Föhre" von Manfred Hausmann [9] denken. Hier wird der Kampf eines Baumes mit den Elementen geschildert, aber bezeichnenderweise nichts weniger als objektiv. Das Ganze ist höchst persönlich von dem Landstreicher aus, der dem Baum helfen will, erlebt und berichtet. Äußeres Anzeichen dafür ist schon die Form der Ich-Erzählung. Im allgemeinen allerdings wird die Natur selbst in epischen Werken einen derartigen Umfang nicht annehmen, sondern neben einer menschlichen Handlung stehen. Damit wird sie zugleich zu einem Qualitätskriterium für das betreffende Werk, denn Naturdarstellungen sind ein strenger Prüfstein für den Künstler. Es ist oft das Zeichen eines minderwertigen Werkes, wenn die „Naturbeschreibungen" ohne Verbindung mit dem Geschehen in der Luft hängen. Sie erscheinen dann als Einlage, als Füllsel oder werden bei mißglückter Symbolik zum Kitsch. Erst wenn die Natur, sei es sachlich, sei es symbolisch, mit der Handlung eine wirklich innere Verbindung eingeht, ist ihre Aufgabe erfüllt.

Bestand beim Epos die Möglichkeit, daß einmal die Natur Mittelpunkt und Haupthandlungsträger sein konnte, so ist das im Drama ganz und gar unmöglich. Hier ist ja stets der Mensch der Handelnde. Ein Vergleich der erwähnten Schilderung Hausmanns mit der Rolle des Sees in „Wilhelm Tell" [10] stellt diesen Unterschied klar heraus: in beiden Fällen kämpft der Mensch mit den Elementen, dort aber unterliegt er, seine Versuche sind nur dazu angetan, seine Ohnmacht noch deutlicher zu machen; hier im „Tell" gelingt es in beiden Fällen dem Helden, See und Sturm zu bezwingen und sein Ziel zu erreichen. Wäre das nicht der Fall, so wäre das Werk kein Drama. Noch ein weiterer Unterschied ist zu betrachten. Das Drama arbeitet

9. Manfred Hausmann, Salut gen Himmel. Berlin 1929, S. 280 ff.
10. Schiller, Wilhelm Tell, Vers 37—182 (Baumgartens Rettung), Vers 2199—2271 (Tells Rettung).

nicht mit dem Wort an sich, sondern mit der „Wortgeste“,[11] demzufolge wird man von „dramatischer Darstellung der Natur nur dort sprechen, wo . . . die Natur gegenwärtig vorhanden, d. h. szenisch zur Anschauung gebracht oder doch so gedacht ist“,[12] wenn sich auch natürlich epische Elemente stets finden und mit zu betrachten sein werden. Die absolute Mittelpunktsstellung der menschlichen Persönlichkeit im Drama läßt einen Vergleich naheliegend erscheinen: Epik und Dramatik verhalten sich nach dem bisher Gesagten in den Möglichkeiten der Natureinknüpfung zueinander etwa wie die Malerei zur Plastik. Epik wie Malerei lassen für die Vielfalt der Natur alle Möglichkeiten der Darstellung offen. Von hier aus gesehen, scheint mir die einfachste und ursprünglichste Natureinknüpfung im Drama der gemalte Prospekt zu sein.[13]

2. Abgrenzung des Themas und andere Probleme.

Nach dem bisher Gesagten läßt sich leicht einsehen, daß unser Problem nicht nur ein Problem des „Gehalts“, sondern auch der „Gestalt“ ist. Es handelt sich natürlich zuerst um die Untersuchung eines bestimmten Stoffkreises — der Natur — im Rahmen des Gesamtkunstwerks. Darüber hinaus werden wir uns aber stets und mit gleicher Intensität die Frage nach der Form vorzulegen haben, in der diese Natureinbeziehungen geschehen.

Über die Auswahl von Dichter und Dichtung in der vorliegenden Untersuchung bleibt noch einiges zu sagen. Da Paul Krech eine derartige Untersuchung für die vorklassische Zeit geliefert hat, lag es nahe, einen weiteren zeitlichen Abstand zu lassen und einen Autor aus neuerer Zeit zu wählen. Gerhart Hauptmann, als repräsentativster Dichter der Jahrhundertwende, schien mir besonders dafür geeignet. Seine Persönlichkeit und damit seine Dichtungen sind zutiefst mit der deutschen Heimaterde verwurzelt und verraten ein wirklich inneres Naturgefühl.

---

11. Flemming, Epos und Drama, zitiert bei Krech S. 10.
12. Krech S. 10.
13. Vgl. Dekoration zum 2. Akt von „Vor Sonnenaufgang“.

"... seine unbestechliche Wahrheitsliebe gegenüber der Wirklichkeit führen ihn zu einer Verwertung der Stimmungselemente der Landschaft, die nichts mit Verkitschung zu tun hat, sondern die eine Verlebendigung der Natur darstellt." [14] Damit ist ein denkbar günstiger Boden für unsere Untersuchungen gewonnen. Überdies besitze ich die für derartige Untersuchungen unerläßliche Zuneigung für den Dichter, der in seinen besten Werken wirklich überzeitliche Dichtungen geschaffen hat. Ich weise nur hin auf den „Florian Geyer", der ein nationales deutsches Drama von Rang ist, und auf die „Weber", aus denen tiefes Gefühl für soziale Not spricht. Beides sind Werke, die uns auch heute noch im Innersten erschüttern.

Freilich erwies sich das dichterische Werk Gerhart Hauptmanns als zu umfangreich und zu differenziert für eine einheitliche Behandlung. Ich ging von der Erwägung aus, daß die Natur in der Dichtung im wesentlichen in zwei verschiedenen Arten auftritt, einmal als gegenwärtig vorhandene und zum anderen als bloß gedachte, erfundene. Die erste Form der Naturdarstellung wird sich dementsprechend in Werken finden, die in der Gegenwart spielen und im ganzen einen realen Charakter tragen; sie kann an sich natürlich dann auch wieder als Stimmungsträger verwendet werden. Dem gegenüber steht der nicht-reale Naturraum. Er findet sich, wie schon oben gesagt, in der Lyrik, die damit für unser Thema von vornherein ausscheidet. Er findet sich dann — besonders eindringlich bei Hauptmann — als zeitlos stilisierter Märchenraum und schließlich als historischer Raum, der allerdings, wie der „Florian Geyer" zeigt, eine ganz geringe Rolle spielt. Gewählt wurden für die Behandlung die Gegenwartswerke und die in ihnen dargestellte reale gegenwärtige Natur.

Eine weitere Einschränkung mußte in der zeitlichen Abgrenzung des Themas gemacht werden. Da das Werk eines

---

14. Blaschke S. 74. Der Aufsatz Blaschkes ist einer der wenigen (vgl. Wiegler S. 38 Anm. 54), die sich direkt mit dem Natur-Problem bei Hauptmann beschäftigen. In seiner ganz allgemein gehaltenen Form gibt er allerdings für die vorliegende Untersuchung nur wenig Stoff. Hauptmanns Erdreligion und Hauptmanns Natursehnsucht, erklärt aus seiner Stellung im Zeitalter der Technik, sind die wichtigsten Themen, die Blaschke anschlägt.

lebenden Dichters nicht abgeschlossen ist, mußte ein entwicklungsmäßiger Einschnitt gesucht werden. Nun setzen die großen Epen in der ungeheuren Menge ihres Materials einer eingehenden Behandlung nicht unbeträchtliche Schwierigkeiten entgegen. Es lag also nahe, den Einschnitt vor dem Einsetzen der großen Romane zu wählen, zumal deren Naturdarstellung nach Form und Inhalt im wesentlichen nichts Neues bringt und sie in dieser Hinsicht nur potenzierte Novellen darstellen. Da erwies sich die „Rose Bernd" in ihrer zeitlichen Stellung zum Beginn des 20. Jahrhunderts als ein äußerst günstiger Abschluß; aber auch innerlich wird sich in der Behandlung der Dramen dieser Einschnitt rechtfertigen lassen. Damit fiel auch eine Einbeziehung der Versepen fort, da „Anna" wesentlich später liegt und das frühe „Promethidenlos" durchaus keinen Gegenwartscharakter trägt. Es bleiben damit für die Betrachtung die drei Jugendnovellen und die Gegenwartsdramen bis „Rose Bernd". Nur einmal mußte diese Begrenzung durchbrochen werden: bei der Behandlung der so äußerst geringen aktiven Rolle der Natur im Drama war in dem angegebenen Zeitraum ein vollständiges Bild noch nicht zu erreichen. Rein äußerlich wurde bei der Behandlung der beiden Teile (Novelle und Drama) eine verschiedene Betrachtungsweise gewählt. Die Gründe dafür, insbesondere für das chronologische Vorgehen bei den Dramen, werden an den entsprechenden Stellen angegeben werden.

Erster Teil.

Die Rolle der Natur in Hauptmanns Jugendnovellen.

Erster Abschnitt.

Die aktive Rolle der Natur.

Aktive und passive Rolle der Natur, „Natur als Macht und Natur als Milieu“,[1] diese beiden Grunderscheinungsformen der Natur, die Krech für das Drama aufgestellt hat, scheinen mir für alle Epochen der Dichtung geltend und mit dem gleichen Recht auch für die erzählenden Werke anwendbar zu sein. Aktiv ist die Rolle der Natur überall da, wo sie als Macht irgendeinen bestimmenden Einfluß auf die Handlung ausübt, passiv dagegen überall da, wo sie als nur begleitender Faktor neben dem Geschehen, in mehr oder weniger enger Verbindung mit ihm, erscheint. Aus dem in der Einleitung Gesagten[2] ist leicht zu ersehen, daß ein Hauptunterschied zwischen Epos und Drama darin zu finden sein wird, daß dem aktiven Eingreifen der Natur in den epischen Werken breiteste Möglichkeit gegeben ist, während im Drama, wo es um menschliche Kämpfe geht, ein derartiges Eingreifen nicht möglich ist. Die Gründe dafür liegen erstens im Wesen der Dichtungsgattungen an sich, zweitens aber auch in unserer Naturanschauung. Die antiken Völker konnten ihre mythisch beseelte Natur auch im Drama in viel stärkerer Weise dem Menschen als wirklichen Gegenspieler entgegen-

1. Krech S. 13. Aus dem angegebenen Grunde folge ich nicht nur hier, sondern auch in den übrigen Unterteilungen dem System Krechs.
2. S. o. S. 13/14.

stellen, als es uns heute möglich ist.[3] Die Rolle der Natur wird damit zu einem wichtigen allgemeinen Hilfsmittel für die Charakteristik der Dichtungsgattungen und zur Feststellung der Art und Weise, nach der sie ihren inneren Gesetzen gehorchen.

§ 1. Fasching.

Die aktive Rolle der Natur scheint im „Fasching" auf den ersten Blick sehr umfangreich zu sein und die Handlung der Novelle ganz zu beherrschen. Werfen wir einen kurzen Blick auf die Stellen, in denen uns die Natur in Aktion vorgeführt wird: Im Mittelpunkt steht hier natürlich der Untergang der von der Fahrtrichtung abgekommenen Familie in der offenen Stelle des Sees. Doch schon vorher läßt sich zweimal eine aktive Einwirkung der Natur nachweisen: so zunächst eine symbolische Aktivität in den eigenartigen unterirdischen Geräuschen, die am Tage des Festes vom See her ertönen. Es ist, als ob die Natur selbst den Segelmacher warnen will, sich in den Strudel der Vergnügungen zu stürzen, die in der zweiten Nacht mit der Katastrophe enden. Bereits in naturalistischer Weise gibt der Dichter dann gleich die natürliche Ursache für die Geräusche des Sees an: „... welche von dem unter der riesigen Eiskruste arbeitenden Wasser des Sees herrührten".[4]

Bedeutsamer für den direkten Fortgang der Handlung ist eine andere Stelle: das Ehepaar ist zum zweiten Male nach der durchzechten Nacht und dem anschließenden Spaziergang gegen Mittag nach Hause gekommen: „Da fiel sein Blick auf den See ... ‚Sich jetzt am Mittag aufs Ohr hauen, det wär doch sündhaft'." [5] So bringt der See Kielblock auf den Gedanken, eine dritte Tour zu unternehmen, die ihn mit seiner Familie endgültig dem Unglück entgegen führt. Meisterhaft hat Hauptmann in diesen beiden Szenen die schicksalshafte Verkettung zwischen den Menschen und dem See gezeichnet, der bald drohend den

3. Hierzu vgl. Krech S. 13—16.
4. Fasching S. 23.
5. Fasching S. 38.

Menschen zu warnen scheint, bald ihn mit seiner glitzernden Fläche ins Verderben lockt.

Auf dem nächtlichen Heimwege findet sich — im eigentlichen sachlichen Sinne — das stärkste aktive Eingreifen der Natur. Zunächst wird durch verschiedene Naturvorgänge die Angst des Segelmachers erregt. Eine schwarze Wolkenwand verfinstert den Mond, dazu tritt das unterirdische Dröhnen des Wassers unter dem Eise. Durch alle diese Dinge wird der sonst nüchterne und klar denkende Mann so verwirrt und in Schrecken versetzt, daß er die Richtung verliert und mit dem Schlitten geradewegs in die offene Stelle rast. Sehen wir nun aber diese Vorgänge genauer an und fragen wir uns: liegt die Ursache für die Katastrophe wirklich in einem aktiven Eingreifen der Natur? Man kann verschiedene Gründe anführen, diese Frage wenigstens zum Teil zu verneinen. Erstens ist rein äußerlich der letzte entscheidende Grund für das Abkommen von der Richtung das Verlöschen des Lichtes im Hause, liegt also außerhalb der Natur. Man kann nun sagen: durch die vorhergehenden Ereignisse war der Segelmacher nervös geworden, während er unter anderen Umständen auch bei dunklem Hause sich zu helfen gewußt hätte. Das ist richtig, aber auch hier läßt sich eine übergeordnete Ursache finden; diese Nervosität Kielblocks ist nur zum geringen Teil auf die Naturereignisse zurückzuführen, in der Hauptsache hat sie ihren Grund in dem Leben, das das Ehepaar die beiden Tage hindurch geführt hatte: ohne Unterbrechung, ohne Schlaf sind sie von einem Vergnügen ins andere gestürzt, — kein Wunder, daß sie bei dem, allerdings zufälligen, Zusammentreffen der verschiedenen Ereignisse den Kopf verlieren. Damit sind wir, wie mir scheint, beim Kernproblem der Novelle angelangt: hier offenbart sich ihr moralisierender Grundcharakter.[6] Der Dichter will uns nicht einen zufälligen Unglücksfall chronikartig berichten, sondern er will die innere Ursache dieser Vorgänge aufzeigen, und die ist im leichtsinngen Lebenswandel der Eheleute zu suchen. Der See als solcher hat natürlich letzten Endes die Aufgabe, die Katastrophe herbeizuführen, er

---

6. Herrmann, Bericht: Knudsen, Neue Preußische Zeitung. (Vgl. die vollständige Literaturangabe S. 125/26).

hat sie aber — nach des Dichters Willen — im Auftrage einer höheren Macht. Wenn also die Natur in ihrer aktiven Rolle im „Fasching" eine große Bedeutung hat, die letzte Ursache für die Geschehnisse liegt doch im Menschen selbst.

§ 2. Bahnwärter Thiel.

In der folgenden Novelle, dem „Bahnwärter Thiel", erscheint die aktive Rolle der Natur in einer wesentlich anderen Form. Zeigte sich im „Fasching" die Natur neben der menschlichen Handlung doch immerhin noch als selbständige Macht, so kann man hier von einer aktiven Rolle der Natur in diesem Sinne kaum noch sprechen. Alles, so auch die Natur, ist dem Menschen, dem Helden der Geschichte, untergeordnet. Von ihm aus ist alles gesehen. Wenn er lacht, strahlt die Natur, wenn er rast, stürmt es durch den märkischen Kiefernwald. Nur einige Stellen lassen sich noch finden, wo umgekehrt eine Einwirkung der umgebenden Natur auf die Seele des Bahnwärters und damit auf die Handlung der Novelle gegeben ist. So ist die Einsamkeit seines Wärterhäuschens im Walde dazu angetan, die Gedanken Thiels an seine verstorbene Frau wachzurufen, die sich in den langen Winternächten zur Ekstase steigern. Diesen Einfluß der Natur hat der Dichter zweifellos im Auge gehabt, denn er selbst ist es ja, der in der Novelle spricht, wenn es heißt: „Der Posten ... war aber in seiner Abgelegenheit dazu angethan, seine mystischen Neigungen zu fördern." [7]

Eine weitere Stelle findet sich, in der noch eindrucksvoller geschildert wird, welche Wirkung die Natur auf die Seele Thiels auszuüben imstande ist. Er erlebt das großartige Schauspiel des Sonnenuntergangs, das Durchbrausen des Eisenbahnzuges und wieder das ehrwürdige Schweigen des Waldes. „'Minna', flüsterte der Wärter wie aus einem Traum erwacht und ging nach seiner Bude zurück." [8] Nur dies eine Wort läßt Hauptmann seinen Helden sprechen, aber welch erschütternde Wirkung liegt darin. Angesichts der erhabenen Natur hat der

7. Novellistische Studien S. 15.
8. Novellistische Studien S. 37.

Wärter alles vergessen, was ihn bedrückte, was er zu Hause gesehen und erlebt hatte, er ist weit entrückt, mit seinen Gedanken bei der verstorbenen Frau.

In ähnlicher Weise erfahren wir noch verschiedene Einwirkungen der Naturvorgänge auf die Seele Thiels. Nach dem aufregenden Traum stürzt er während des Unwetters ins Freie. „Der Regen that ihm wohl",[9] heißt es. Ganz parallel mit der Beruhigung der Natur tritt auch die Beruhigung Thiels ein; das bewirkt zunächst das „schläfrige Geräusch der tropfenschüttelnden Bäume",[10] dann verblassen die Bilder der Nacht beim Nachhauseweg an dem strahlenden Sommermorgen immer mehr. „Mit dem Augenblick jedoch, wo er in die Stube trat und Tobiäschen rotwangiger als je im sonnenbeschienenen Bette liegen sah, waren sie ganz verschwunden."[11]

Vergleicht man die aktiven Natureinknüpfungen im „Thiel" mit denen im „Fasching", so zeigt sich ein großer Fortschritt. Mensch und Natur stehen sich nicht mehr als verschiedene Kräfte gegenüber, sondern sie durchdringen einander. Die Kräfte der Natur greifen nicht mehr — wie es noch im „Fasching" in gewisser Hinsicht der Fall war — in den äußeren Ablauf des Geschehens ein, sondern sie werden nur noch soweit herangezogen, als sie die Seele Thiels irgendwie beeinflussen, sie erregen oder besänftigen. Eine tiefe innere Einheit von Natur und Menschenseele ist erreicht. Diese Tatsache ist um so höher zu bewerten, als es sich um eins der frühesten Werke Hauptmanns handelt, in dem er in dieser Beziehung eine solche Reife erreicht.

Und noch ein zweites läßt sich aus der Entwicklung der aktiven Rolle der Natur erkennen. Wir hatten gesehen: der Mensch tritt beherrschend in den Mittelpunkt, der Mensch, sein Schicksal, sein Leid und seine Schuld werden zum Gegenstand der Handlung. Das aber ist der Weg des Dramatikers. Während „Fasching" in gewisser Hinsicht doch noch der „Bericht eines Unglücksfalles" war (freilich auch schon mit dem deutlichen Bestreben, einen Sinn, eine Ursache in der

9. Novellistische Studien S. 42.
10. Novellistische Studien S. 45/46.
11. Novellistische Studien S. 46/47.

menschlichen Seele zu finden), erleben wir hier eigentlich ein Drama, äußerlich, der Form nach, noch episch berichtet, aber innerlich gerade in Bezug auf die Natureinknüpfung weitgehend schon den Gesetzen des Dramas genügend. (Man hat ja auch den „Thiel" geradezu als eine Vorstufe zum Drama vom „Fuhrmann Henschel" bezeichnet, mit dem ihn Motivverwandtschaft verbindet.) Tatsächlich liegen ja nun zwischen dem „Bahnwärter Thiel" und der folgenden Novelle („Der Apostel") die ersten Beschäftigungen Hauptmanns mit dramatischen Stoffen.

§ 3. Der Apostel.

„Der Apostel" setzt diese Linie geradewegs fort. Noch stärker als im „Thiel" steht beherrschend im Vordergrund ein Mensch, an dessen Schicksal wir teilnehmen und von dessen Standpunkt aus der Dichter alles betrachtet. In diesem Sinne ist die Natur in ihrer aktiven Funktion wieder nur so weit verwendet, als sie stimmungsmäßig einen Einfluß auf den Helden ausübt. Ein kurzer Blick auf die betreffenden Stellen zeigt das.

Zerschlagen und mit Kopfschmerzen ist der Apostel in Zürich angekommen; nach unruhiger Nacht soll aber der kalte, klare Morgen ihm helfen; bald heißt es: „Er fühlte sich freier nach jedem Schritt" [12] und schließlich: „Ihm war wohl und zufrieden." [13] Das Naturerlebnis wird schließlich so stark, daß er in Tränen ausbricht. Mysteriöse Rührung überkommt ihn, nur langsam beruhigt er sich wieder. Jetzt setzt auch sein Christuswahn ein; die Botschaft des Friedens will er den Menschen bringen. Er kennt auch den Weg: „Man betrat ihn durch ein Thor mit der Aufschrift: Natur." [14] Das ist nun wirklich ein starkes aktives Einwirken, hier, angesichts der Natur, wird sich seine — für derlei freilich sehr empfängliche — Seele ihrer Sendung bewußt. Eine mystische Einheit von Mensch und Natur ist erreicht. Letzte Ursache für den Ausbruch des Wahns ist allerdings die besondere Beschaffenheit der Seele des Apostels,

12. Novellistische Studien S. 83.
13. Novellistische Studien S. 84.
14. Novellistische Studien S. 90.

die Natur hat die Aufgabe, die schlummernden Gedanken auszulösen. Aber trotzdem ist hiermit gegenüber dem „Thiel“ eine Weiterentwicklung erreicht, wie sie in dieser beinahe schon mystischen Verschmelzung von Mensch und Natur viel später im „Emanuel Quint“ und dann besonders im „Ketzer von Soana“ ihre Fortsetzung findet. Damit ist freilich der dramatische Grundcharakter, wie wir ihn im „Thiel“ feststellten, wieder aufgegeben. Wir haben es im „Apostel“ in der äußeren Form wie auch innerlich wirklich mit einem epischen Bericht zu tun, der, gerade in den Naturschilderungen, manchmal schon eher die Grenze zum Lyrischen streift. Doch mit diesen Problemen kommen wir bereits zum nächsten Abschnitt, der die Natur nicht als Macht, sondern als Milieu in ihren begleitenden Faktoren untersuchen soll.

Zweiter Abschnitt.

Die passive Rolle der Natur.

Die passive Rolle der Natur wird vorwiegend in zwei verschiedenen Formen in der Novelle erscheinen. Sie wird einmal in nur sachlicher Funktion die Aufgabe haben, einen Schauplatz, einen Hintergrund für die Geschehnisse zu schaffen und, um es mit dem naturalistischen Schlagwort zu bezeichnen, das Milieu deutlich zu machen. Dieser sachlichen Funktion steht gegenüber auf einer höheren Stufe die symbolische Funktion, die eine innere Verbindung herstellt zwischen der Handlung (bzw. den Menschen) und der Natur.

Beide Funktionen werden nicht immer streng zu trennen sein. Wohl kann man eine rein sachliche Natureinknüpfung finden ohne weiteren symbolischen Nebensinn; eine rein symbolische Naturschilderung dagegen ist wohl kaum möglich, denn dann wäre ja das dargestellte Stück Natur gar nicht wirklich vorhanden, eine gewisse Realität muß ihm aber zukommen. Von diesem Standpunkt aus ist hier auch die Einteilung zu verstehen. Im ersten Abschnitt werden die vorwiegend sachlichen Natureinknüpfungen behandelt werden, im zweiten die mit überwiegend symbolischer Bedeutung.

A. Sachliche Funktion der Natur.

Es lassen sich zwei Gruppen von Naturfaktoren wieder für jede Funktion unterscheiden. Die erste Gruppe sind die statischen Faktoren, die wir als Örtlichkeit bezeichnen wollen, die zweite sind die beweglichen Faktoren, die sich in Tageszeit, Jahreszeit und Witterung zusammenfassen lassen.

§ 4. Die Örtlichkeit.

1. Fasching.

Die Rolle der Örtlichkeit umfaßt im „Fasching" deutlich drei Gebiete. Das erste ist die Gegend als Ganzes, also das märkische Seengebiet, das zweite ist das Grundstück des Segelmachers, das dritte schließlich ist der See für sich, auf den sich unser ganz besonderes Interesse richtet. Für die sachliche Naturdarstellung werden vorwiegend die beiden ersten Gebiete in Betracht kommen, während die Aufgabe des Sees im wesentlichen eine symbolische sein wird, nämlich die, auf die Katastrophe vorzubereiten.

Über den ersten Stoffkreis, die landschaftliche Eigenart des Schauplatzes, ist nicht viel gesagt. Es läßt sich darin deutlich ein Beweis für die frühe Abfassung der Novelle sehen. Gerade die landschaftliche Charakterisierung ist in den späteren Werken viel deutlicher ausgeführt. Wir hören nur von einem Dörfchen am See, das in weitem Bogen von Wald umgeben ist. Namen sind außer dem erfundenen Ortsnamen Steben nicht angegeben, ganz im Gegensatz zu späteren Werken, die sich oft durch besonders eingehende Ortsangaben auszeichnen. So stimmt diese Zurückhaltung gegenüber Namensnennungen gut zu der frühen Abfassung der Novelle.

Eine besonders auffällige Eigenart der Ortsdarstellung im „Fasching" ist die, daß sie stets Hand in Hand geht mit der Jahreszeit. Es findet sich außer ganz wenigen Hinweisen kaum eine Stelle, wo nicht die Örtlichkeit in ihrem besonderen Zustand, den sie im Winter zeigt, dargestellt wäre. Hier erreicht

die Schilderung dann auch wirklich sinnliche Dichte, so daß man die Erknerlandschaft erkennen kann. So läßt sich mit ziemlicher Sicherheit Steben = Woltersdorf setzen, während der See dem Flakensee gleich zu setzen wäre.[15] Solche Stellen, in denen die märkische Winterlandschaft lebendig wird, wären etwa die Schilderung des Spazierganges im sonnigen Wald (nach der Ballnacht) „über das starr gefrorene, knisternde Moos des Waldbodens",[16] oder die vom Morgen nach dem ersten Schneefall, als Kielblock „die Gegend in einen Schneemantel gehüllt"[17] erblickt.

Finden sich hier bereits gelegentlich feinere Detailangaben, die schon an den sich entwickelnden naturalistischen Stil gemahnen, so finden sich diese noch stärker bei der liebevollen Ausmalung des engeren Raumes, in dem der Segelmacher zu Hause ist: „. . . . ein hübsches Eigentum am See, Häuschen, Hof, Garten und etwas Land."[18] Eine kleine Böschung hinab erreicht man mit wenigen Schritten den See. Alles das, naturgetreu gesehen, wird wieder besonders lebendig, als vom ersten Schneetag die Rede ist. Selbstzufrieden mustert Kielblock sein verschneites Anwesen, das mit seinen Tieren im Hof usw. eingehend dargestellt wird.

Das Hauptinteresse beansprucht freilich der See. Er wird uns in allen Phasen vorgeführt, von der ersten dünnen Kruste bis zur dicken Eisdecke (also wieder in dem Zustand, der durch die Jahreszeit bedingt ist!), ebenso in den verschiedensten Beleuchtungen, am Tage bei strahlendem Sonnenschein, bei Nacht im Mondschein. Die Aufgabe aber, die der See zu erfüllen hat, ist im wesentlichen eine symbolische. Nur der Schluß, vor allem die Szene des Unglücks, ist in kraß naturalistischer Form gegeben und unterstreicht damit das Trostlose des Vorgangs eindringlich: die Leichen liegen auf dem Eis, das Wasser fließt aus den Kleidungsstücken, das gewonnene Geld fällt klingend auf die Eisschollen. Auch schon vorher ist das Kämpfen der Ertrinkenden mit den Eisschollen und dem Wasser in dieser Weise objektiv - sachlich geschildert.

---

15. Herrmann, Bericht: Behl, Voss. Ztg.
16. Fasching S. 37.
17. Fasching S. 10.
18. Fasching S. 7.

2. Bahnwärter Thiel.

In der sachlichen Darstellung der Örtlichkeit zeigt sich nun im „Thiel" ein wesentlicher Fortschritt gegenüber „Fasching". Was dort in ersten Ansätzen sich ankündigte, steht hier beinahe vollendet vor uns: die naturalistische Detailmalerei. Das ist erstaunlich, denn beide Werke liegen zeitlich nur wenig von einander getrennt und haben ihre Entstehungszeit vor der Bekanntschaft mit Holz. Hauptmann ist also selbständig zum Naturalismus gekommen.[19]

Gleich zu Anfang wird die neue Form der Darstellung bemerkbar. Wirkliche Ortsnamen werden genannt, die Kolonie Schön-Schornstein an der Spree bei Neu-Zittau als Ort der Handlung angegeben. Bis ins einzelne gehend wird uns dann die einsame Lage des Wärterhauses und seine Umgebung, der Bahndamm, der neue Pachtacker usw. dargestellt. Das geht so weit, daß zwei kleine Zwergobstbäume, die sich in der Nähe befinden, erwähnt werden. Auch der Weg Thiels mit dem Kahn über die Spree, durch den Wald zu seiner Dienststelle, wird noch in dieser Weise berichtet. Alles das beruht zweifellos auf einer getreuen Naturbeobachtung. Freilich darf man hierbei den Begriff Naturalismus nicht zu eng ziehen. Ein studentischer Ausflug unter Professor Max Herrmann, Berlin, ergab, daß sich wohl vieles von der dargestellten Umgebung wirklich nachweisen läßt, aber doch mehr die Stimmung der Gegend als Ganzes. In Einzelheiten dagegen hat der Dichter durchaus seine Freiheit gewahrt; so fehlt das Birkenwäldchen, die zwanzig Schritte von der Bude zum Bahndamm stimmen nicht usw.[20] Mit diesen sachlichen Angaben ist nun aber das Bild vom Ort des Geschehens vor uns entworfen. Jetzt tritt die seelische Handlung in den Vordergrund. Damit ist allerdings nicht ein Aufhören der Rolle der Natur verbunden, wie es oft im Drama der Fall ist,[21] wohl aber ein Übergehen der sachlichen in die sym-

19. Herrmann, Bericht: Behl, Voss. Ztg.

20. Ein — allerdings mehr stimmungsmäßiger — Bericht über diesen Ausflug von Eberhard von Wiese findet sich in „Breslauer Neuste Nachrichten" vom 24. Januar 1930.

21. S. u. S. 59/60 u. a.

bolische, aus der Seele des Helden geborene Naturdarstellung. Nur noch an seelischen Ruhepunkten tritt die sachlich-naturalistische Naturbeschreibung wieder hervor, so besonders deutlich, wenn alles scheinbar gut geht, wenn Lene den Acker bewirtschaftet und Thiel mit dem kleinen Tobias spazieren geht: dann werden wieder Wald und Feld, Blumen, Kräuter, Libellen und andere Tiere erwähnt, bis ins Kleinste fein beobachtet. Schließlich, ganz am Schluß, werden noch einmal schon bekannte Dinge genannt: das Birkenwäldchen, der Sandweg, die Spree usw. „Der trostlose Ausgang erscheint im trocknen Bericht am trostlosesten.“ [22] So zeigt sich auch in dieser Anwendung der sachlichen Natureinknüpfung (neben der neuen naturalistischen Form) ein wesentlicher Unterschied gegen „Fasching“. Sie ist einmal präziser geworden in den Ortsangaben, zum anderen, und das ist das Wichtigste, ist sie von der eigentlichen Handlung abgerückt. Wir fanden sie eingangs, als es galt, ein Bild vom Ort der Handlung zu entwerfen, und fanden sie dann vorwiegend nur noch in Nebenmotiven. Das Hauptinteresse wird auf den Helden verlegt, keine um ihrer selbst willen stehende Naturbeschreibung stört den „dramatischen“ Ablauf des Geschehens.

3. Der Apostel.

„Der Apostel“ bildet auch in Bezug auf diese Naturfunktion (wie bei der aktiven Rolle) die unmittelbare Fortsetzung und Weiterführung des „Thiel“. Wie zu erwarten, findet sich hier ein weiteres Zurücktreten der sachlichen Natureinknüpfungen. Diese Novelle, die ja eigentlich ein lyrischer Monolog des Helden ist, hat für objektiv-naturalistische Einzelbetrachtung der Natur keinen Platz. Es finden sich ganz gelegentlich nebensächliche Hinweise, die über dem Interesse an dem seelischen Zustand des Apostels fast gänzlich verschwinden. Sie dienen etwa dazu, den gegenwärtigen Standort des Helden zu bezeichnen, wenn es heißt: er „drang ... ins Waldinnere“,[23] oder eine besondere Situ-

---

22. Schulze S. 302.
23. Novellistische Studien S. 89.

ation wird gezeigt, wenn er nach dem rasenden Lauf bergab, als er wieder zu sich kommt, „. . . den Stamm einer jungen Linde umklammert“ [24] hält.

Die einzige größere sachliche Natureinknüpfung findet sich wieder zu Beginn, bevor die eigentliche seelische Handlung, genau wie im „Thiel“, ihren Anfang nimmt. Freilich die Angaben über die Gegend, in der die Novelle spielt, sind wesentlich knapper als im „Thiel“; wir erfahren nur von der Fahrt des Apostels durch den Gotthard und seine Ankunft in Zürich, dann geht der Dichter sofort auf den Zustand seines Helden ein. Erst etwas später, als der Apostel seinen Gang in die Berge antritt, findet sich eine größere Naturschilderung. Sie beginnt durchaus in sachlicher Detaildarstellung, wenn wir hören, wie er zwischen Wiesen und Obstgärten bergan steigt, wenn die verschiedenen Blumen, Jasmin, Flieder usw. aufgezählt werden. Sie entspricht ziemlich genau der ersten Schilderung von Thiels Weg durch den Wald zu seinem Wärterhaus. Beide beginnen sachlich, bevor sie ins Stimmungsmäßige hinübergleiten. Aber dies Hinübergleiten erfolgt im „Apostel“ noch viel früher und intensiver. Überall wird schon gleich die Empfindung, die der Held beim Betrachten der Natur hat, mit eingefügt: „Er fühlte sich freier nach jedem Schritt“, er atmet wohlig „die reine und starke Luft“.[25] Schließlich sind wir in seiner Fürsorge für die Tiere und Pflanzen schon ganz in dem Bezirke angelangt, wo die Natur nicht mehr um ihrer selbst willen da ist, sondern lediglich dazu dient, Mittler seelischer Zustände zu sein.

§ 5. Tageszeit, Jahreszeit und Witterung.

1. Fasching.

Ebenso wie die Örtlichkeit nehmen auch die übrigen Naturfaktoren im „Fasching“ einen ziemlich breiten Raum ein, ohne in ihrer sachlichen Funktion schon immer mit der Handlung fest verknüpft zu sein. Häufig enthält ferner ein beigefügtes Wort,

24. Novellistische Studien S. 93.
25. Novellistische Studien S. 83.

ein Attribut etwa, schon eine stimmungsmäßige Verbindung mit der betrachtenden Person. Es fehlt hier durchaus noch die naturalistische Detailbetrachtung. So ist z. B. in der Morgenschilderung nach der ersten Schneenacht die Darstellung der Örtlichkeit des Anwesens durchaus sachlich ins Detail gehend, während der Morgen selbst nur ganz knapp in der Wendung „Eines schönen Morgens“ [26] erwähnt wird. Ebenso nebenbei erfahren wir, daß die Sonne scheint. Häufig ist die Erwähnung der Tageszeit an menschliche Gebräuche geknüpft: der Sonnabend-Nachmittag vor dem letzten Ball; man sitzt beim Nachmittagskaffee [27]. Sobald aber die Tageszeit sinnlichere Deutlichkeit bekommt, etwa wenn nach der Ballnacht „der Morgendämmer fahl und gespenstig durch die Fenstervorhänge“ [28] kriecht, so wird auch schon der stimmungsmäßige Charakter der Tageszeit-Verwendung deutlich, freilich ohne hier bereits innere Verbindung zur Handlung zu erlangen. Ganz nebensächlich ist wieder gleich darauf der Hinweis, daß es „heller und heller“ wird und später, daß es zu dunkeln beginnt. [29] Zu den Elementen der tageszeitlichen Erscheinungen gehört schließlich noch der Mond, der im „Fasching“ eine große Rolle spielt. Er wird häufiger erwähnt und hat sachlich vor allem die Aufgabe, zuerst für die Nachhausefahrt Lichtspender zu sein. Wie tragische Ironie wirkt es, daß er auch nach dem Unglück wieder scheint. Im übrigen ist seine Rolle im wesentlichen stimmungsmäßig.

Eine bedeutend größere Rolle spielen die Jahreszeit und, mit ihr eng verbunden, die verschiedenen Witterungseinflüsse. Da ist es vor allem die ganze winterliche Atmosphäre, die mit außerordentlicher Liebe und tiefem Einfühlen ausgemalt ist. Hier finden sich auch wieder eigenartige Züge naturalistischer Detailmalerei, wenn z. B. der herrschende Frost in der verschiedensten Weise illustriert wird, begonnen mit der einfachen Feststellung, daß „schon seit Monatsfrist eine beispiellose Kälte eingetreten war, die auch den See mit einer Eis-

---

26. Fasching S. 10.
27. Vgl. auch das Frühstück, Fasching S. 13/14.
28. Fasching S. 32.
29. Fasching S. 32 und 40.

kruste überdeckt hatte“ [30], bis zu den persönlichsten Empfindungen der Menschen: „Die Hände starben ihm ab“, „die Luft steche sie wie mit Nadeln“, „als ritze man die Haut seines Gesichts ... mit Glaserdiamanten.“ [31] Im ganzen zeigt sich also in der Darstellung der winterlichen Witterung eine wirklich sachliche Funktion der Natur, während die Tageszeit, also die Beleuchtung vornehmlich, sobald sie weiter ausgeführt erscheint, die Neigung zu stimmungsmäßiger Verwendung zeigt. Das Eis des gefrorenen Sees behandle ich unter „Örtlichkeit“, ebenso erwähne ich dort den Schnee, den Sonnenschein usw., die ebenfalls ausschließlich in ihrer Wirkung auf die Örtlichkeit dargestellt werden (verschneite oder sonnenbeschienene Landschaft!).

An einer nebensächlichen Stelle wird der Wind einbezogen: das Ehepaar geht zum Vergnügen, „so oft der Wind eine Walzermelodie“ [32] herüberträgt. Die Stelle mag hier erwähnt sein, da der Wind als Klangträger bei Hauptmann häufiger eine Rolle spielt, so im „Thiel“,[33] im „Apostel“ [34] und besonders eindrucksvoll in den „Einsamen Menschen“ [35].

2. Bahnwärter Thiel.

Hatte die Untersuchung der sachlichen Funktion im „Thiel“ schon für die Örtlichkeit ein Zurücktreten der Natur in den handlungswichtigen Partien ergeben, so muß eine Bestätigung dieses Ergebnisses bei den übrigen Faktoren um so eher erwartet werden, als diese schon an und für sich stärker zu symbolischer Verwendung drängen, weil sie durch ihre Veränderungsfähigkeit eine leichtere Verbindung mit dem jeweiligen Geschehen zulassen.

So zeigt sich denn auch eine sehr geringe sachliche Funktion dieser Naturelemente. Im einleitenden Kapitel sind

30. Fasching S. 19.
31. Fasching S. 44.
32. Fasching S. 8.
33. Novellistische Studien S. 34 und 55.
34. Novellistische Studien S. 105.
35. Ausgewählte Werke 1, S. 259 und 287.

etwa die Gegensatzpaare Sommer und Winter, Tag und Nacht, Wechsel der Witterung usw. nur kurz angegeben als einzige Veränderung in der Einsamkeit des Wärterhauses, ohne weiter ausgeführt zu werden. Schon hier findet sich stimmungsmäßige Verknüpfung, wenn es heißt, daß die Nächte die mystischen Neigungen des Wärters fördern. Im zweiten Kapitel beginnt die eigentliche Handlung, der Tag wird uns zu Beginn sachlich an zwei Stellen geschildert: „An einem Junimorgen gegen sieben Uhr“ [36] und etwas später in einer Andeutung auf das gar nicht junimäßige Wetter dieses Tages: „Gegen 12 Uhr mittags erwachte er, ... und ging, ... bis hinunter zur Spree, die schwarz und glasig zwischen schwach belaubten Pappeln lag.“ [37] Die darauf folgende große Wetterschilderung beim Gang des Wärters zu seiner Arbeitsstätte gleitet dann ganz ins Stimmungsmäßige über.

Eine Stelle, die einen Ruhepunkt in der Handlung bildet, gehört noch hierher: der Wärter ist angekommen und steht im Walde, der Wind hat sich erhoben und fährt leise hindurch, daß die Telegraphenstangen klingen. Hier ist wieder ein Beispiel, wo wir auch bei Witterungseinflüssen die naturgetreue Beobachtung des Naturalisten finden. Sonst handelt es sich meist nur noch um kurze Hinweise. „Es war stockdunkel“ [38] heißt es, als der Wärter aufwacht. Die folgende Schilderung des Unwetters ist dann wieder durchaus stimmungsmäßig. Erst bei der Beruhigung des Wetters tritt die sachliche Darstellung von neuem in ihr Recht; Zwielicht dämmert auf, Regen und Wind lassen nach, sogar ein Stück blauer Himmel erscheint, alles das wird ruhig, sachlich berichtet. Aber es handelt sich dabei nur um den Übergang. Der schöne Morgen und der folgende Tag, den Thiel mit seinem Kinde draußen verlebt, werden wieder durchaus stimmungsmäßig dargestellt.

Die Handlung drängt ihrem Ende zu, und damit tritt die sachliche Rolle der Natur nun völlig zurück. Nur eine Stelle sei noch erwähnt: als der Wärter nach seiner Ohnmacht erwacht, findet er „sich dicht an der Barriere im heißen Sande

36. Novellistische Studien S. 19.
37. Novellistische Studien S. 22.
38. Novellistische Studien S. 40.

liegen“ [39], er schüttelt die Sandkörner aus seinen Kleidern. In dieser Szene ist gerade durch die knappe, sachliche Wirklichkeitsdarstellung höchste Wirkung erreicht.

Im allgemeinen zeigt sich also dasselbe Bild wie bei der Örtlichkeit: gegenüber „Fasching“ findet sich jetzt eine deutliche Trennung der sachlichen Naturrolle von der eigentlichen Handlung. Nur an wenigen Stellen wird sinnliche Deutlichkeit erreicht. Meist handelt er sich um knappe Hinweise, so daß die typischen Merkmale naturalistischer Detailbetrachtung im Gegensatz zur Örtlichkeit nicht so deutlich heraustreten.

3. Der Apostel.

Im verstärkten Maßstabe gilt das auch für den „Apostel“. Hier sind alle Witterungseinflüsse usw. nur vom Helden aus betrachtet; wie er sie sieht und empfindet, werden sie vom Dichter geschildert. Von sachlich-naturalistischer Naturbeobachtung kann also kaum die Rede sein, noch weniger als bei der Örtlichkeit. Auch äußerlich im Stil ist der Dichter von naturalistischer Darstellung entfernt, weiter eigentlich als im „Fasching“. Lediglich die medizinisch-psychologische Beobachtung des Zustandes des Apostels ist mit naturalistischer Genauigkeit durchgeführt; die Sprache und, wie wir sehen werden, auch die Naturschilderung folgen dieser Methode nicht.

Dazu kommt noch, daß die wechselnden Naturelemente im „Apostel“ durch die Anlage des Ganzen nur wenig ausgenutzt werden können. Die Novelle spielt an e i n e m, gleichmäßig schönen Vormittag, von der Frühe bis zum Mittag. Die Mittel der Beleuchtung, Witterung usw. scheiden also fast ganz aus. So wird uns das Nötige, Tatsächliche an wenigen Stellen ganz knapp berichtet, vor allem in der Einleitung (wie bei der Örtlichkeit). Spät am Abend ist der Apostel angekommen, kurz nach 4 Uhr erhebt er sich bereits wieder nach unruhiger Nacht. Die kalte, klare Morgenluft soll ihm sein seelisches Gleichgewicht wieder geben. Sowie nun die Schilderung der Natur breiter wird, zeigt sich bereits eine stimmungsmäßig persönliche Ausdrucksweise, wenn es heißt, daß „einsamer Sonnen-

39. Novellistische Studien S. 62.

schein“ auf der Straße liegt und daß eine „reine und starke Luft“ weht.[40] Nach diesen letzten, nur zum Teil noch sachlichen Hinweisen finden sich noch einige ganz nebenher laufende Bemerkungen, wenn es z. B. viel später noch einmal heißt: „... nahm er aufs neue Licht, Farbe und Frische des Morgens in sich auf“[41] und „Gegen Mittag mochte es sein.... Noch immer kühle und reine Luft“[42] Damit ist deutlich gesagt, daß kein Wechsel in der Naturstimmung bis zum Mittag eingetreten ist.

Es zeigt sich also eine bedeutend geringere Rolle der Tageszeit und Witterung gegenüber der Örtlichkeit, die wohl zum Teil auch aus der oben erwähnten mangelnden Wandlungsfähigkeit dieser Faktoren im „Apostel“ herrührt; denn auch ihre symbolische Rolle ist hier verhältnismäßig gering, wie sich noch erweisen wird.

B. Symbolische Funktion der Natur.

§ 6. Die Örtlichkeit.

1. Fasching.

Wie schon bei der Behandlung der sachlichen Funktion gesagt, liegt im „Fasching“ die Aufgabe, eine symbolische Verknüpfung herzustellen, im wesentlichen in der Rolle des Sees, während die weitere Umgebung, das landschaftliche Milieu, vorwiegend in sachlicher Form dargestellt war. So hat gleich die erste ausführliche Erwähnung des Sees symbolische Bedeutung. In der ersten Frostnacht hat er eine dünne Eiskruste angesetzt, aber als Kielblock mit dem Fuß darauf tippt, zerbricht sie, so daß er beinahe hineinstürzt. Es liegt hierin eine mit der sachlichen Möglichkeit sehr fein in Einklang gebrachte Vordeutung auf das Schicksal des Segelmachers. Den Beweis dafür, daß diese Szene tatsächlich so gemeint ist, liefert das folgende Ge-

40. Novellistische Studien S. 82/83.
41. Novellistische Studien S. 101.
42. Novellistische Studien S. 108.

spräch Kielblocks mit dem Fischer. Wenn hier der Fischer sagt: „Denn will ick mich bald een neues Netze koofen . . ., denn rin fällst de sicher“,[43] so ist hier die Symbolik schon so deutlich, daß es vom künstlerischen Standpunkte aus beinahe schöner gewesen wäre, wenn der Dichter nur die erste Szene (das Zerbrechen des Eises) gebracht hätte.

Für die symbolische Funktion des Sees ist ferner eine ganze Gruppe von Stellen wichtig, in denen uns die Dicke der Eisdecke und die dadurch scheinbar gewährleistete Sicherheit für das Betreten des Sees dargestellt wird. Damit wird einmal der See als aktive Ursache für das Unglück abgelehnt und das Augenmerk auf andere (psychologische) Momente gerichtet, andererseits kann man diese Stellen auch als tragische Ironie sehen, da das Unglück trotz allem sich ereignet. Es heißt hier etwa, daß der See eine so dicke Eiskruste hatte, „daß vollbeladene Fuhrwerke denselben ohne Gefahr passieren konnten.“[44] Der Schlitten saust bei der Unglücksfahrt spielend dahin, denn man hat auf der ganzen Strecke „überall gleichmäßig festes Eis unter den Füßen.“[45] Hierher gehört auch die Erzählung von der offenen Stelle im See, in der erst kürzlich ein Junge beinahe ertrunken wäre. Sie hat einmal wieder vorbedeutenden Charakter; darüber hinaus betonen auch die Tatsache, daß die Stelle nie eine verführerische Eiskruste ansetzt, und ihre abseitige Lage am äußersten Südende des Sees, wie gering an sich die Gefahr ist. Psychologisch interessant sind dann nur noch zwei Stellen unmittelbar vor dem Unglück. Die junge Frau glaubt offenes Wasser zu hören und zu riechen. Dem Mann schließlich, der immer nervöser wird, erscheint das Eis unter seinen Füßen brüchig, er fährt los und mitten in die offene Stelle hinein. Es läßt sich schwer abgrenzen, wie weit diese beiden Angaben vom Dichter als wirklich sachlich bestehend angenommen sind oder inwieweit sie nur in der Einbildung der Personen bestehen sollen. In der Schilderung des Unglücks selbst tritt dann die sachliche Rolle des Sees wieder in ihr Recht.[46]

---

43. Fasching S. 12.
44. Fasching S. 19.
45. Fasching S. 45.
46. S. o. S. 25.

2. Bahnwärter Thiel.

Das am meisten hervorstechende Merkmal der Naturschilderung im „Thiel“ ist folgendes: ein und dieselbe Landschaft zeigt sich je nach Beleuchtung (Tageszeit) und Witterung in den allerverschiedensten Erscheinungsformen. Damit ist gesagt, daß der Schwerpunkt der Rolle der Natur als Stimmungsträger nicht auf der Örtlichkeit liegt, sondern auf den übrigen wechselnden Naturfaktoren, die erst von sich aus die Landschaft bilden und „einstimmen“. Diese Frage gehört aber erst in den nächsten Abschnitt.

Nur verhältnismäßig wenige Stellen finden sich im „Thiel“, wo die Örtlichkeit an sich — frei von diesen äußeren Einflüssen der Tageszeit und Witterung — Träger der Stimmung ist. Hierher gehört Thiels Naturverbundenheit; er liebt die Landschaft, die so viel von seinem eigenen Wesen hat, in jedem Zustand. Bei jedem erträglichen Wetter findet man ihn an einer bestimmten Stelle an der Spree, auf einem Granitblock sitzend, im Spiel mit den Kindern. Eine besondere Bedeutung hat für ihn und seine Stimmungen die einsame Lage seines Wärterhauses. Hier ist ihm inmitten des Waldes, fern von seinem unerfreulichen Zuhause, ein Heiligtum erwachsen, das ganz den Erinnerungen an seine erste Frau geweiht ist.

In zwei höchst eindrucksvollen Szenen wird uns die Einsamkeit des Ortes vom Dichter noch näher gebracht. In der ersten handelt es sich um einen kleinen Kunstgriff, wenn uns Hauptmann das Sichentfernen des schwindsüchtigen Hilfswärters schildert: „Man hörte sein krampfhaftes Husten erst näher, dann ferner durch die Stämme, und mit ihm verstummte der einzige menschliche Laut in dieser Einöde.“ [47] Die zweite Stelle ist eine großartige dichterische Vision: durch den einsamen Wald rast und tobt der Zug, Repräsentant der Kultur und (für den Wärter) der lauten Außenwelt. Ungeheuer wirksam, dabei ganz schlicht und tief empfunden, schließt diese Schilderung dann: „. . . und das alte heilge Schweigen schlug über dem Waldwinkel zusammen.“ [48] Zuletzt seien noch ein paar

47. Novellistische Studien S. 32/33.
48. Novellistische Studien S. 36.

Beispiele erwähnt, wo innerhalb größerer Naturschilderungen wenigstens stellenweise die Örtlichkeit zum beherrschenden Moment wird, etwa wenn wir bei dem nächtlichen Unwetter, als einen Augenblick der Mond erscheint, einen Blick in den aufgewühlten märkischen Wald mit den zerzausten Kronen der Kiefern tun dürfen. Ähnlich hin und her gerissen wird in dieser Nacht nach dem häuslichen Erlebnis die Seele des Wärters. Ein anderes Bild: der strahlende Sonntag, Thiel, ebenso strahlend vor Glück, geht mit dem kleinen Tobias spazieren. Auch hier gewinnt die Örtlichkeit zeitweise die Überhand, wenn uns der Dichter in liebevoller Kleinmalerei das blaue Blütenmeer („Stücke blauen Himmels schienen auf den Boden des Haines herabgesunken“ [49]), die Bäume und Tiere des Waldes schildert.

3. Der Apostel.

Wenn im „Fasching“ stimmungsmäßig das Hauptgewicht — der Handlung entsprechend — auf dem See, also einem Teil der Örtlichkeit, lag, wenn sich im „Bahnwärter Thiel“ eine starke Bedingtheit der Örtlichkeit durch Beleuchtung, Witterung usw. zeigte, so findet sich im „Apostel“ eine andere, völlig neue Verwendung der Natur in stimmungsmäßigem Zusammenhang mit der Handlung. An die Stelle ins Einzelne gehender Schilderungen bestimmter Landschaften oder Vorgänge in der Natur tritt jetzt der Begriff „Natur“ und „Naturgefühl“ an sich, losgelöst von jeder individuellen Lokalisierung. Nicht eine bestimmte Landschaft oder ein bestimmtes Naturereignis begeistert oder erschüttert den Apostel, sondern die Natur schlechthin, wenn auch natürlich die herrliche Umgebung Zürichs, in der die Novelle spielt und die der Dichter aus eigener Anschauung kannte, besonders dazu angetan ist, die mystischen Gedanken des Apostels zu fördern, die sich bis zur Exaltiertheit und Hysterie steigern.

Bezeichnenderweise stehen diese Stellen, die allgemein das Verhältnis des Apostels zur Natur betreffen, fast ausschließlich am Beginn der Novelle; sie sind also vom Dichter als ein wichtiges Mittel für die Charakteristik seines Helden gewollt. So

49. Novellistische Studien S. 52.

hören wir, als er sich im Spiegel bestaunt und die Schnur um seinen Kopf ihm wie ein Heiligenschein vorkommt: „Warum sollte er sich selbst nicht bewundern, da er doch nicht aufhörte, die Natur zu bestaunen in allem, was sie hervorbrachte?“ und „der Heiligenschein kam jedem Naturerzeugnis, auch dem kleinsten Blümchen oder Käferchen zu“.[50] Diese Stellen haben neben der Naturverbundenheit des Apostels noch etwas anderes zu zeigen; sie sollen ihn uns menschlich näher bringen dadurch, daß er sich selbst als ein Stück Natur ansieht. Wir würden sonst die Eitelkeit und Selbstbespiegelung, die für diesen Menschen so bezeichnend sind und sich noch an mehreren Stellen zeigen, völlig unerträglich finden. Ganz in diese Reihe gehört auch eine weitere Szene. Als sich der Apostel am Morgen aufmacht, bedauert er, sich nicht sehen zu können, in seiner Phantasie steigt ein Bild auf: „Er selbst mit seinem edlen Gange, einsam in der Frühe auf die Berge steigend“ [51]. Überall sieht er nur sich selbst in der Natur und könnte sie sich ohne sich selbst kaum vorstellen. Als er zum Bewußtsein seiner Sendung gekommen ist, fühlt er die Kraft „Mit Felsen und Bäumen Fangball zu spielen“.[52] Wenn ihn das Naturerlebnis zu Tränen rührt, so hat das natürlich seine Ursache in seiner seelischen Verfassung, aber er will sich selbst mit seinem Naturgefühl entschuldigen: „Es war eben sein Naturgefühl, das stärker und tiefer wurde ... und es that nicht not, sich darüber hypochondrische Gedanken zu machen.“ [53] Es ist ganz deutlich, daß mit dieser, wenn man so sagen will, subjektiven Natureinknüpfung unendlich viel über das Wesen und den Charakter des Apostels gesagt wird. Dabei darf freilich nicht übersehen werden, daß gerade in diesen Partien auch viel von Hauptmanns eigener tiefer Naturverbundenheit enthalten ist. „Die Ergriffenheit in der Brust dieses Sektierers hat religiösen Ursprung ... Aber diese starke und jähe 'mysteriöse Rührung' vor der Natur ist ein Reflex von Gerhart Hauptmanns Züricher Aufenthalt, fort-

---

50. Novellistische Studien S. 82.
51. Novellistische Studien S. 84.
52. Novellistische Studien S. 104.
53. Novellistische Studien S. 87.

schwingend im Bewußtsein des werdenden Künstlers, bis sie in dem gereiften durchbricht.“ [54]

Neben dieser subjektiven Natureinknüpfung ist freilich die Rolle der wirklich gegenwärtig vorhandenen Natur viel geringer. Wir sind damit am Gegenpol naturalistischer Naturdarstellung angelangt, dort getreue Wiedergabe mit allen Einzelheiten, hier ganz der Zug zum Allgemeinen. Auch der Stil ist weit entfernt von der sachlich-objektiven Schilderungsweise des Naturalismus. Diese beiden wichtigen Tatsachen werden deutlich in der einzigen größeren Örtlichkeitsdarstellung der Novelle, die ganz aus der Seele des Apostels heraus gestaltet ist. Sie sei, da sie so außerordentlich bezeichnend für den Stilwandel ist, hier wiedergegeben: „Lange ließ er das verzückte Auge umherschwelgen: — über alles hin, zu der Spitze des jenseitigen Berges, dessen schründige Hänge zartes, wolliges Grün umzog. — Hinunter, wo die veilchenfarbene Fläche des Sees den Thalgrund ausfüllte, wo die weichen, grasigen Uferhügel daraus hervorstiegen, grüne Polster, überschüttet, soweit die Sehkraft reichte, mit Blüten und wieder Blüten ... Nur im Süden, fern, verband ein grauer, silberiger Duft See und Himmel und verdeckte die Landschaft; aber über ihm, fein und weiß leuchtend, auf das blasse Blau der Luft gelegt, schemenhaft tauchten sie auf — einem ungeheuren Silberschatz vergleichbar — in langer sich verlierender Reihe: die Spitzen der Schneeberge.“ [55] Dieser unnaturalistische Stil ist höchst beachtenswert, er darf aber nicht so falsch gedeutet werden, wie das Wiegler tut, wenn er — von „Vor Sonnenaufgang“ kommend — behauptet: „Hauptmann, der idealistische Asket der naturalistischen Freien Bühne, kann plötzlich schildern, als fiele die unfrohe Gedanklichkeit von ihm ab.“ [56] Das hat Hauptmann, wie wir im „Thiel“ sehen werden, auch schon

---

54. Wiegler S. 57. Im übrigen gibt dieser Aufsatz Wieglers für unsere Untersuchung wenig Material; er ist im allgemeinen nur referierender Art; an Hand vieler Beispiele aus den Werken werden die einzelnen Landschaften, die Hauptmanns Schauplätze bilden, gesondert behandelt.

55. Novellistische Studien S. 85/86.

56. Wiegler S. 56. Der Fehler war nur möglich durch die erwähnte (S. o. Anm. 54). Methode Wieglers, die einzelnen Landschaften im Zusammenhang zu behandeln; daher spricht er vom „Thiel“ erst nach dem „Apostel“, ohne Rücksicht auf die Entstehungszeit.

vorher gekonnt. Die Ursachen für die Verschiedenheiten liegen eben tiefer, im Stoff der Werke und in der Form der Dichtungsgattungen begründet.

In dieser Weise sind auch die übrigen, weit weniger ausführlichen, stimmungsmäßigen Örtlichkeitsschilderungen vom Apostel her gesehen, so wenn er im Walde den Bäumen und Vögeln predigen möchte, wenn ihn, zwischen den Buchen an der Erde ausgestreckt, „eine schwellende Liebe, eine taumelnde Glückseligkeit“ [57] erfüllt, der er sich ganz hingibt.

§ 7. Tageszeit, Jahreszeit und Witterung.

1. Fasching.

Bei der Betrachtung der Örtlichkeit hatte sich ergeben, daß sie an sich im „Fasching“ eine große Rolle spielt, daß sie uns aber fast ausschließlich in Verbindung mit der Jahreszeit in ihrer jahreszeitlichen Bedingtheit vorgeführt wird. So fanden wir den märkischen Wald und das Dörfchen in Schnee und strengem Frost. So spielte der See seine große Rolle in seinem winterlichen Zustand mit der dicken Eiskruste. Unabhängig von der Landschaft hat die Jahreszeit nur in sachlicher Einknüpfung eine gewisse Bedeutung (etwa in der Schilderung des Frostes).[58] Hier im Rahmen der stimmungsmäßigen Funktion bleibt nur noch eine besondere Eigentümlichkeit zu erwähnen: es ist die Verwendung der Begriffe Winter und Sommer als „Saison“ in ihrem Einfluß auf den Menschen und sein Gewerbe. Im Sommer ist der Segelmacher ein fleißiger Mann, aber im Winter, wenn die Schiffahrt eingefroren ist, wird das im Sommer verdiente Geld verjubelt. So verbinden sich für ihn, der die faule Zeit ungemein liebt, schon mit dem Begriff Winter die angenehmsten Gefühle. Wenn er Schnee sieht, muß er an Zucker denken, bei Zucker wieder an Grog und dabei wieder an festliche Tanzsäle. Eine ähnliche Verwendung der Jahreszeit als „Saison“ findet sich häufiger bei Hauptmann, besonders ein-

57. Novellistische Studien S. 87/88.
58. s. o. S. 29/30.

dringlich im „Fuhrmann Henschel“: der Winter ist für die Bewohner des Badeortes eine schwere Zeit, die einen großen Verdienstausfall mit sich bringt, der in den paar Sommermonaten, wenn die Kurgäste kommen, nur mit Mühe wieder eingeholt werden kann.

Etwas anders steht es mit der Tageszeit. Hier finden sich mehrere größere Stellen, in denen die Tageszeit — wenn auch nicht ganz frei von der Örtlichkeit, so doch wenigstens beherrschend im Vordergrund stehend — der Träger der Stimmung ist. Es sind vor allem zwei Naturvorgänge, die so geschildert werden, einmal der strahlende Wintermorgen nach der Ballnacht und dann der Mondschein bei der nächtlichen Unglücksfahrt. Die kalte, klare Luft des Morgens, der herrliche Sonnenschein über dem märkischen Walde stehen in einem stimmungsvollen Gegensatz zu der vorangegangenen Schilderung des dumpfigen Ballsaales. — Der Mondschein soll zunächst einmal, genau wie die Eisdecke des Sees, die Sicherheit der Überfahrt betonen, sein plötzliches Verschwinden und Wiederauftauchen nach dem Unglück hat ebenfalls, wie schon mehrfach angedeutet, einen tieferen Sinn. Doch sind gerade diese Zusammenhänge der Mondsymbolik nicht recht klar ausgeführt, nur skizzenhaft angedeutet. Das wird noch deutlicher, wenn wir im nächsten Abschnitt diese Stellen mit der meisterhaften Verwendung des Mondes als Stimmungsträger im „Thiel“ vergleichen.

Wichtiger als die inhaltliche Seite dieser symbolischen Natureinknüpfungen im „Fasching“ scheint mir aber die formale Seite zu sein. Es ist nämlich auffällig, daß sie ganz unnaturalistisch gegeben sind. Sie fallen direkt aus dem Rahmen dieser Alltagserzählung, in der wir schon mehrfach naturalistische Elemente gefunden hatten, heraus. Es scheint wie ein ganz anderer Ton, wenn es nach der Wirtshausszene von der Sonne heißt: „Ein riesiges Stück gelbglühenden Metalls, lag sie hinter den kohlschwarzen Säulen eines Kieferngehölzes ... Ein braungoldiger Lichtstaub quoll durch die Stämme ... und überhauchte Erde und Himmel mit einem rötlichen Scheine.“ [59] Noch deutlicher wird das, wenn der Mondschein über dem gefrorenen See

59. Fasching S. 33.

geschildert wird: „Senkrecht über der bläulichen Eisfläche stand der Vollmond, wie der Silberknauf einer riesigen, funkenbestreuten Kristallkuppel schien er in den Äther gefügt. Ein Lichtnebel ging von ihm aus und rann magisch um alle Gegenstände der Erde.“ [60] Die Schicksalsschwere der nächtlichen Stimmung wird dann nach dem Unglück noch einmal unterstrichen: „Wildgänse strichen durch den Kuppelsaal der Sterne und jetzt einzelne dunkle Punkte durch den Vollmond.“ [61]

Es mag manches an diesen Partien herkömmlich und etwas unbeholfen, ja vielleicht leise komisch wirken, es mag auch inhaltlich in dem Ausgedrückten noch keine volle Klarheit herrschen, — das eine darf darüber nicht vergessen werden: wir haben hier, bevor Hauptmann eigentlich recht zum Naturalismus gekommen war, Naturschilderungen, die, durchaus subjektiv empfunden, im Sinne impressionistischer Kunst gegeben sind. Diese Art der Darstellung entwickelt sich dann im „Thiel“ und „Apostel“ zu immer höherer Vollendung, hier im „Fasching“ vielleicht noch vom Dichter, dort vom Helden der Erzählung aus gesehen.

2. Bahnwärter Thiel.

Die symbolische Verwendung von Tageszeit und Witterung im „Thiel“ zeigt nun die quantitativ und qualitativ stärkste Natureinbeziehung in den Novellen überhaupt. Wir treffen hier, nach der Vorgeschichte, in der eigentlichen Handlung kaum eine Naturschilderung, die nicht in einer inneren Beziehung zum Seelenzustand des Helden stände. Das beginnt gleich bei der ersten Schilderung seines Weges zum Wärterhaus. Es ist ein Junitag, aber das Wetter ist gar nicht junimäßig. Der für Thiel so schicksalschwere Tag wird mit feinsten künstlerischen Mitteln ausgemalt. Es ist dunstig-neblig, schwarze Wasserlachen liegen auf den Wegen; im Winde läßt sich eine Nebelkrähe mit ihren eintönigen Krä-Krä-Rufen treiben. Melancholisch wie das Wetter sind die Gedanken Thiels. Er fühlt plötzlich, daß er

60. Fasching S. 43/44.
61. Fasching S. 54.

noch einmal umkehren muß. Tatsächlich hat er sein Frühstück vergessen. Zu Hause wird er dann Zeuge der schlechten Behandlung des kleinen Tobias durch die Stiefmutter. Dies Erlebnis hat ihn im tiefsten erregt. Er versucht, sich durch die Arbeit im Freien zu beruhigen. Das großartige Schauspiel des Sonnenuntergangs läßt ihn für einige Zeit die häßlichen Vorgänge vergessen und wendet seine Gedanken der ersten Frau zu. Stimmungsmäßig vollendet ist dann im folgenden das Unwetter in die seelische Handlung einbezogen. Die bohrenden Gedanken lassen dem Wärter keine Ruhe. Schon als er im Garten gräbt, bereitet ihm die Wahrscheinlichkeit, daß nun Lene öfter in sein Heiligtum einbrechen wird, Unbehagen. Diese Gedanken steigern sich im Traum der Nacht zu einem wahren Sturm der Gefühle. Er sieht, wie sich seine erste Frau in einer stürmischen Nacht von ihm abwendet. Das draußen inzwischen ausgebrochene Unwetter tönt schon in seinen Traum hinein. „Ein Brausen und Sausen füllte sein Ohr, wie von unermeßlichen Wassermassen“,[62] er ruft „Minna“ und erwacht davon. Das ist zunächst nur von außen gesehen, der Traum selbst wird uns — echt naturalistisch — erst nach der Schilderung des Unwetters berichtet, als ihn der Wärter sich vergegenwärtigt. Dagegen ist wieder die Form der Unwetterdarstellung, im einzelnen gewiß glänzend beobachtet, in impressionistisch stimmungsmalender Form gegeben. Sie ist ganz aus der Seele des innerlich aufs höchste erregten, eben aus dem Schlaf gerissenen Bahnwärters erwachsen. Das wird besonders deutlich an Einzelheiten, die ihren Charakter als Symbolelemente von vornherein an sich tragen, wenn etwa der Regen im Schein der roten Zuglichter dem Wärter als Blutregen erscheint. Es handelt sich in dieser nächtlichen Szene um einen Höhepunkt der Durchdringung von Seelenzustand und Naturzustand. Nie könnte ein nur sachlich getreuer Naturbeobachter in dieser Form schreiben. Hauptmann hat hier, schon zu Anfang seiner Laufbahn, den Naturalismus über sich selbst in eine Sphäre emporgehoben, in der nicht mehr die Kunst die Tendenz hat, „wieder die Natur zu sein“,[63] sondern

62. Novellistische Studien S. 40.

63. Arno Holz, Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze. Berlin 1891.

in der sie „ein Stück Natur gesehen durch ein Temperament“ ist [64].

In der geschilderten Weise geht die Parallelität von Natur- und Menschenstimmung weiter. Mit dem Aufhören des Unwetters beruhigt sich auch der Wärter wieder, bis der strahlende Sonntagmorgen die Gedanken der Nacht ganz verscheucht. Der Unglückstag selbst bringt dann in symbolischer Beziehung den zweiten Höhepunkt. Die verschiedensten Stimmungselemente werden aufgeboten: drückende Schwüle und Mittagshitze zur Zeit des Unglücks, der Wind drückt den Rauch der Lokomotive zu Boden usw. Dann wird es Abend, auch „in einer Menschenseele will es Nacht werden“.[65]. Ganz anders wird der Sonnenuntergang diesmal geschildert als beim erstenmal. Dort lag das Hauptgewicht auf dem großartigen Naturschauspiel selbst, hier wird gezeigt, wie es aussieht, nachdem die Sonne verschwunden ist; das Unheimliche wird hervorgehoben: „Die Stämme der Kiefern streckten sich wie bleiches, verwestes Gebein zwischen die Wipfel hinein, die wie grauschwarze Moderschichten auf ihnen lasteten.“ [66] Auch der aufgehende Mond gestaltet — für den Wärter! — die Szenerie nicht freundlicher: er malt die Gesichter der Dahinschreitenden leichenhaft an. Hier offenbart sich wieder der im Grunde unnaturalistische Charakter der Naturschilderung; ein Naturvorgang wird, der handlungsmäßigen Stimmung entsprechend, sogar umgebogen, denn unter normalen Verhältnissen braucht eine Mondnacht im märkischen Walde durchaus nicht diese unheimlich düstere Stimmung zu haben. Eine letzte, in ihrer Knappheit besonders wirkungsvolle symbolische Verwendung eines Naturvorganges sei noch erwähnt: zur Zeit des Mordes, der selbst nicht dargestellt wird, verschwindet auch der Mond noch hinter Wolken und hüllt das grausige Geschehen in Dunkelheit.

Der große Fortschritt gegenüber „Fasching“ wird gerade in dieser so außerordentlich differenzierten und ausgereiften Ver-

---

64. Emile Zola: in dem Aufsatze „Proudhon et Courbet“ (Mes haines. Causeries littéraires et artistiques. Paris 1866 Nouv. éd. Paris 880, S. 21 ff.).

65. Schulze S. 301.

66. Novellistische Studien S. 65.

wendung der Mondsymbolik besonders deutlich, wenn man sie mit den noch unausgeglichenen andeutungshaften Stellen dort vergleicht.

Noch einmal sei zusammenfassend gesagt: sorgfältige Naturbeobachtung und eindringliche Aufnahme besonders der optischen Eindrücke sind zweifellos noch als Grundlage dieser Naturschilderungen anzusehen, aber sie sind — weit entfernt von photographisch naturgetreuer Wiedergabe — durch die Hand eines Dichters ins Reich der Kunst erhoben.

3. Der Apostel.

Nach der eingehenden Analyse des „Thiel" bleibt über den Apostel nicht mehr viel zu sagen. Wie zu erwarten, findet sich eine weitere Steigerung ins Subjektivgesehene. Zudem hatten wir bereits festgestellt, daß alle Stimmungselemente der Beleuchtung von vornherein wegen der Verlegung der Novelle auf nur einen Vormittag in ihrer Bewegung gehemmt sind. Aber auch daraus läßt sich etwas für unser Problem gewinnen, denn nicht umsonst ist das Werk in dieser Weise angelegt. Die gleichbleibende Stimmung der Natur scheint ihr Widerspiel in der Seele des Apostels zu haben. Wenn er auch noch einige Momente des Zweifels auf seinem Wege durchzumachen hat, so ist doch die Entwicklung seiner seelischen Verfassung bei Beginn der Novelle im wesentlichen abgeschlossen. Es bedarf nur noch dieses herrlichen Tages, um seinen Christuswahn zum Durchbruch gelangen zu lassen. Von eindringlicher symbolhafter Bedeutung scheint mir auch die Auswahl des Tages zu sein, des Pfingsttages.[67] Auch über ihn, den Apostel, kommt — nach seiner Meinung — etwas wie der heilige Geist. Auch er spürt, wie damals die Jünger, die Lust, mit Feuerzungen zu reden. So zeigt sich auch hier gerade in der Einheitlichkeit der Stimmung von Tag und Menschenseele eine tiefere symbolische Bedeutung. Wir sind allerdings damit in gewisser Beziehung über den Begriff „Natur" hinausgegangen, indem wir hier einmal allgemein-geistige Zusammenhänge, die sich an einen bestimmten Tag knüpfen, mit einbezogen.

---

67. Novellistische Studien S. 102.

ERGEBNIS.

Der Übersicht halber seien die wichtigsten Ergebnisse des ersten Teiles noch einmal zusammengefaßt. Dabei erscheint es mir zweckmäßig, die Frage „naturalistisch oder nicht-naturalistisch" als eine formale den inhaltlichen Ergebnissen gesondert gegenüberzustellen.

I. **Inhaltlich:** Die Naturdarstellung in den Novellen folgt stets den durch die Anlage des Werkes gegebenen Gesetzen.

1. F a s c h i n g ist das typische Frühwerk. In der Naturdarstellung ist alles erst in Ansätzen vorhanden, ohne daß schon überall eine Verbindung mit der Handlung erreicht wäre. Dem Vorgang entsprechend ist erstens die Landschaft vorwiegend in ihrer jahreszeitlichen Bedingtheit dargestellt, zweitens das Hauptgewicht auf die Darstellung des Sees gelegt.

2. Im T h i e l ist in jeder Hinsicht ein großer Fortschritt zu bemerken. Die Natur wird, soweit sie in sachlicher Darstellung gegeben ist, von der eigentlichen Handlung geschieden und nimmt erst da, wo sie in unmittelbarer stimmungsmäßiger Verbindung mit dem Geschehen steht, einen breiteren Raum ein.

3. D e r A p o s t e l. Entsprechend der Verlegung des Vorgangs auf e i n e n Vormittag findet sich nur eine quantitativ geringe (stimmungsmäßig aber intensive) Verwendung der tages- und jahreszeitlichen Faktoren. Gemäß der Tatsache, daß der Apostel in Zürich nicht beheimatet ist, wird ganz allgemein das Verhältnis von Mensch und Natur in den Vordergrund gerückt.

II. **Formal:** Die Naturdarstellung ist in den Novellen nur zu einem geringen Teil ein Problem des Naturalismus. Die Bewegung läuft im Gegenteil in der Richtung zur nicht-realistischen Kunst hin.

1. Es finden sich breitere, naturalistisch-genau geschehene Natureinknüpfungen eigentlich nur in der s a c h l i c h e n F u n k t i o n d e r Ö r t l i c h k e i t und zwar vorwiegend im „Fasching" und „Thiel".

2. Die sachliche Funktion von Tageszeit, Jahreszeit und Witterung und die symbolische Funktion der Örtlichkeit spielen eine verhältnismäßig geringe Rolle. Die knappen Angaben lassen Stileigentümlichkeiten nur schwer erkennen.

3. Im stärksten Gegensatz dazu steht die symbolische Funktion von Tageszeit, Jahreszeit und Witterung, die auf breitestem Raum Naturdarstellungen in durchaus unrealistischer, z. T. schon rein impressionistischer Form bringt. Besonders im „Bahnwärter Thiel" gelingt eine ganz einmalige Deckung von Seelenstimmung des Helden und Naturstimmung durch das ganze Werk hindurch.

Zweiter Teil.

Die Rolle der Natur in Hauptmanns Dramen.

Erster Abschnitt.

Die aktive Rolle der Natur.

Wenn wir von den Novellen zum Drama kommen, so bleibt die Einteilung in aktive und passive Rolle — wie schon angedeutet — zunächst die gleiche. Im einzelnen wird allerdings manches etwas anders aussehen. Das gilt zunächst für die aktive Rolle der Natur. In der Einleitung [1] hatte ich darauf hingewiesen, daß das Drama — und ganz besonders das moderne Drama — einem aktiven Eingreifen der Natur notwendig feindlich gegenüberstehen muß; die Bestätigung wird sich auch bei Hauptmann finden lassen. Auf der anderen Seite müssen aber gerade im Drama des Naturalismus alle äußeren Milieu-Einflüsse, die auf die Seele des Menschen und damit auf sein Handeln einwirken, mit einbezogen werden. Sie verdienen selbst dann Beachtung, wenn sie auf der Bühne nicht als gegenwärtig dargestellt oder berichtet werden, d. h. in der Vergangenheit liegen, trotzdem aber zum Zeitpunkt der Handlung noch irgendwie wirksam sind. In diesem Sinne definiere ich als aktive Rolle der Natur im Drama Hauptmanns: alle die Zustände oder Vorgänge in der Natur, die (vor oder hinter der Szene, vor dem Zeitpunkt der Handlung oder gleichzeitig mit ihm) irgendwelche Einflüsse auf die Handlung ausüben oder durch ihr Einwirken auf den Menschen dessen Handeln im Drama beeinflussen.

---

1. S. o. S. 13 und 17.

Aber selbst dann läßt sich noch kein vollständiges Bild erreichen, wenn wir unsere Betrachtungen nur bis zur „Rose Bernd“ ausdehnen.[2] Wie sich zeigen wird, sind gerade die folgenden Gegenwartsdramen bis zu „Gabriel Schillings Flucht“ in diesem Zusammenhang noch von größerer Wichtigkeit, indem sie deutlich die einem aktiven Eingreifen der Natur feindliche Grundtendenz des Dramas enthüllen und erst damit diesem Abschnitt einen Abschluß geben; sie wurden deshalb für diesen Teil der Untersuchung mit herangezogen.

Trotz der obigen weitgefaßten Definition erscheint die aktive Rolle der Natur im Drama Hauptmanns nicht sehr umfangreich.

§ 8. Überblick.

In „Vor Sonnenaufgang“ muß die im 1. Akt im Dialog zwischen Loth und Helene berührte Tatsache der unterirdischen Kohlenfelder hierher gerechnet werden. Dieser plötzliche Reichtum hat mitgeholfen, die früher durch den kargen Boden zu fleißiger Arbeit gezwungenen Bauern zu dem zu machen, als was sie uns im Drama erscheinen: größenwahnsinnig, trunksüchtig, überhaupt moralisch verkommen. So erst werden diese Menschen und ihr Tun erklärlich. Die Natur des Ortes bestimmt also die ganzen Vorgänge des Dramas.

Um etwas ähnliches handelt es sich, wenn Robert im „Friedensfest“ die Einsamkeit der Landschaft, das einsame Haus in Erkner, in das sein Vater die junge Gattin „geschleppt“ hat,[3] mit als einen Grund für die Tragödie der Familie bezeichnet. Also wieder ist es kein eigentlich gegenwärtiges Eingreifen der Natur in die Handlung, und doch steht sie schicksalhaft und bestimmend für das Geschehen im Hintergrund.

Ähnlich steht es mit der aktiven Rolle der Natur in den „Einsamen Menschen“. Die Melancholie der märkischen Seen- und Kiefernlandschaft mag vielleicht irgendwie auf die seelische Verfassung des Johannes eingewirkt haben; freilich

2. Vgl. die Begrenzung des Themas S. 15/16.
3. Ausgewählte Werke 1, S. 130.

findet sich hier kein derartiger direkter Hinweis im Drama selbst, wie es vorher im „Friedensfest“ der Fall war. Eine besondere Bedeutung hat noch der Müggelsee, der durch die breiten Verandatüren in allen fünf Akten auf der Bühne sichtbar ist. Johannes sucht und findet in ihm den Tod. Daß der See als solcher aber den Entschluß zum Selbstmord bestimmend beeinflußt hat, erscheint unwahrscheinlich, Johannes hätte einen anderen Weg wählen können. Sehr fein ist allerdings schon im 2. und 4. Akt auf die Rolle, die der See noch zu spielen hat, hingewiesen. Über die stimmungsmäßige Auswertung dieses Motives wird noch zu sprechen sein.

Intensiver greift die Natur in den „W e b e r n“ in die Handlung ein. Im 2. und 3. Akt wird mehrfach ein Unwetter erwähnt, das mit seinen Wassermengen die ohnehin schlechte Ernte des Jahres vernichtet hat. Damit ist, besonders durch den Ausfall der Kartoffeln, die Not aufs höchste gestiegen. Es ist sicher, daß damit einer der Gründe zum Losschlagen für die Weber gegeben ist. Nachdem sie Jahre und Jahrzehnte in dumpfer Niedergeschlagenheit dahingelebt hatten, war jetzt das Maß voll, mehr war nicht zu ertragen. Allerdings erleben wir den Eingriff der Natur in das Schicksal der Menschen nicht als gegenwärtig auf der Bühne, sondern er steht auch hier als verborgene Ursache hinter dem Geschehen, mit wenigen Worten im Dialog angedeutet.

Im „K o l l e g e n C r a m p t o n“ findet sich kein aktives Eingreifen der Natur, wohl aber wieder im „B i b e r p e l z“: hier beeinflußt das kalte Frostwetter, das in den ersten Akten herrscht, mannigfach die Handlung. Es ist zunächst einmal überhaupt Voraussetzung für den Holzdiebstahl, wie auch für den Diebstahl des Pelzes (der frierende Wulkow veranlaßt die Frau Wolffen dazu). Viel bedeutender aber wirkt der Frost durch die Vereisung der Spree auf die Handlung ein. Schon im 1. Akt, lange bevor der Pelz wirklich gestohlen wird, ist diese Möglichkeit angedeutet. Im 3. Akt hofft man, daß Wulkow mit dem gestohlenen Pelz Berlin erreicht hat, da die Spree am Hause offen ist. Im 4. Akt erfahren wir dann aber, daß Wulkow tatsächlich ein paar Tage festgelegen hat und daß er von Adelheid und Doktor Fleischer in dem gestohlenen Pelze gesehen wurde. So

liegt schon in der Art und Weise, wie wir nach und nach diese Tatsachen erfahren, ein dramatisches Spannungsmoment innerhalb dieses Motives. Freilich führt es nicht zur Entdeckung des Täters, aber das liegt am Aufbau der Komödie an sich: der wahre Täter soll ja gar nicht entdeckt werden, und daß Wehrhahn in seiner Verbohrtheit jene Möglichkeit, den Dieb zu ermitteln, nicht benutzt, erhöht gerade die Wirkung des Stückes ungemein.

In den beiden folgenden Dramen, dem „Fuhrmann Henschel“ und dem „Michael Kramer“, findet sich kein Einwirken der Natur auf die Handlung, sondern erst wieder im „Roten Hahn“, der Fortsetzung des „Biberpelzes“. Hier spielt der Wind eine wichtige Rolle, freilich wieder keine primäre. Der Brand, einmal angelegt, wäre auch so ausgebrochen, aber der Wind sorgt dafür, daß das Feuer ganze Arbeit leistet und jeder Löschversuch vergeblich ist. Meisterhaft, wie dies Motiv mit der Handlung des 2. Akts verwoben ist. Bei jedem Auftritt einer neuen Person erfahren wir, häufig durch szenische Bemerkungen, von einer Zunahme des Windes. Ein Hut wird über die Bühne gejagt, kurz vor dem Brand muß sich Rauchhaupt gewaltsam gegen den Wind stemmen; als das Haus hinter der Szene brennt, wird festgestellt, daß der Wind wenigstens das Haus auf der Bühne nicht bedroht. Es findet sich also hier innerhalb dieses Naturvorganges eine Steigerung, die mit dem Steigen der Spannung innerhalb der eigentlichen Handlung parallel geht. Die häufigen szenischen Bemerkungen haben dabei weit über ihren theatertechnischen Zweck hinaus eine wirkliche dramatische Bedeutung, die durch Ergänzungen im Dialog nur hier und da noch erweitert wird.

Merkwürdig will es scheinen, daß sich im folgenden Drama, der „Rose Bernd“, nichts findet, das man als aktives Eingreifen der Natur bezeichnen könnte. Dies muß einen inneren Sinn haben, denn gerade hier spielt ja an sich die Natur passiv, sowohl in der gegenständlichen wie in der symbolischen Form, eine außerordentlich große Rolle. Ob sich eine Erklärung dafür finden läßt, wird sich allerdings erst am Schluß dieses Abschnittes beantworten lassen.

Als ebenfalls sehr gering könnte man die aktive Rolle der Natur in dem Lustspiel „Die Jungfern vom Bischofs-

berg“ bezeichnen, wenn nicht im 5. Akt die Sommernachtstraum-Stimmung eine solche Einheit mit der Handlung bildete, daß erst durch diese „anachronistische Süße“ der Luft [4] das unwirklich traumhafte Geschehen erklärlich würde. Man muß daraufhin einmal dieses Lustspielchen lesen, das häufig von der Kritik zu Unrecht so völlig verlästert wurde, aber, bei allen Schwächen, außergewöhnlich stimmungsvoll und mit bezaubernd leichter Hand hingesetzt ist. „Auch über Hauptmanns weniger glücklichen Werken liegt doch immer hier oder da jener unbeschreibliche Hauch angeborensten Dichtertums.“ [5]

In der Berliner Tragikomödie „Die Ratten“ findet sich trotz häufiger stimmungsmäßiger Verwendung der Natur kein aktives Eingreifen.

In dem erst in Hauptmanns Mannesalter verfaßten Trauerspiel „Gabriel Schillings Flucht“ haben wir nun das Drama Hauptmanns, in dem sich — jedenfalls quantitativ — die stärkste Natureinknüpfung findet. Ob auch qualitativ ein Höhepunkt vorliegt, ist eine andere Frage, die später noch einmal aufgegriffen werden soll. Für die aktive Rolle der Natur findet sich hier zunächst das Streben des Künstlers aus der Enge der Stadt hinaus in die Freiheit der Natur, das schon im „Kollegen Crampton“ und im „Michael Kramer“ leise anklang, aber erst hier deutlich zutage tritt. Bereits in den Straßen Berlins sieht Schilling wie eine Fata Morgana die Ostsee vor sich. So ist seine Flucht vor den Frauen zugleich eine Flucht vor der Enge der Stadt in die Arme der Natur.

Weit darüber hinaus findet sich nun im „Gabriel Schilling“ ein Einwirken der Natur auf die seelische Verfassung der Menschen. Freilich bleiben diese Einwirkungen meist nur augenblickliche und sind auch in der Regel für die Entwicklung der Handlung letzthin von untergeordneter Bedeutung. Analysieren wir kurz die betreffenden Stellen! Am entferntesten steht der Natur Fräulein Majakin. Diese Russin, die sich am wohlsten in Großstadtkaffees in Gesellschaft möglichst vieler Menschen fühlt, findet die Insel grauenhaft öde und einsam; erst als sie

4. Ausgewählte Werke 4, S. 68.
5. Naumann, S. 33.

sich mit Ottfried Mäurer angefreundet hat, gefällt ihr auch die Insel besser. Schon anders steht es bei Mäurer; er hat, wie er selbst sagt, ehrlich „geflennt“ [6] beim Anblick der Herrlichkeit dieser Meeresnatur. Er hat seine gesunde Freude an der Landschaft; freilich davon, daß hierdurch sein Wesen und Handeln irgendwie bestimmt würde, kann gar keine Rede sein. Viel differenzierter ist die Einwirkung der Umgebung auf Lucie Heil. Sie fühlt den Zwiespalt, der gerade für dieses Drama so wichtig ist: alles ist ihr unheimlich auf der Insel, es ist, wie es Mäurer formuliert, das Gefühl, „daß hinter dieser sichtbaren Welt eine andere verborgen ist.“ [7] Die Folge davon sind gesteigerte Nervosität und Schlaflosigkeit. Noch am Tage verfolgt sie der Spuk der Nacht. Aber auch dieser starke Einfluß der Natur bleibt letzten Endes bedeutungslos. Lucie behält trotz allem ihren klaren Kopf, macht Mäurer keine Eifersuchtsszene und bleibt auch angesichts von Schillings Tragödie ruhig und gefaßt. Am stärksten müssen sich natürlich die Natureinwirkungen bei Schilling selbst bemerkbar machen. Krankhaft überreizt, wie er ist, haben sie bei ihm leichten Zugang; außerdem hat er von allen Personen des Dramas wirklich das tiefste Verhältnis zur Natur. Ein Sonnenuntergang am Meer kann ihm Tränen tiefster, echtester Erschütterung in die Augen treiben. Es ist nicht nur „Flennen“ wie bei Mäurer. Die Einwirkung der veränderten Umgebung scheint zunächst seinen Zustand zu bessern. Die Seeluft schafft ihm, wie den anderen, prächtigen Appetit; und doch wollen diese Heiterkeit (sein Lied: „Am Woasser bin i z'haus!“) [8] und seine Badewut nicht ganz echt erscheinen. Die Ankunft der Frauen bringt auch sofort den Rückschlag.

An zwei weiteren wichtigen Stellen wird die Natur noch eingeführt und in einen Zusammenhang mit der Handlung gebracht. Als sich Hanna Elias ihren Schilling in den Dünen wiedererobert hat und er in ihren Armen zusammenbricht, heißt es: „Er ist aufgestanden und starrt bewegungslos gegen das Meer hin . . . ‚Horch mal, die See rauscht bis hier herauf‘. — Er horcht, erhebt plötzlich aus starrer Versonnenheit ekstatisch

6. Ausgewählte Werke 4, S. 180.
7. Ausgewählte Werke 4, S. 206.
8. Ausgewählte Werke 4, S. 190.

die Arme, als ob er eine überirdische Vision sähe: ‚Oh! Oh!! Oh!!! Oh!!!! Das Element! Das Element!' Wie geblendet von einem überirdischen Glanz, in den er sich auflösen möchte, beginnt er zu wanken." [9] Und ähnlich geartet ist auch die zweite Stelle bei Schillings Freitod im Meer; er sagt: „. . . . der Maler Schilling hat hier auf Fischmeisters Oye die beste Idee seines Lebens gehabt" [10] und deutet damit selbst einen Zusammenhang zwischen dem Ort und seinem Entschluß an. Vorher heißt es in der szenischen Bemerkung: „Schilling, der seine Arme ähnlich wie ein Beter gegen das Meer hochgehoben hat" und gleich darauf: „verschwindet Schilling, eigentümlich lachend, mit hocherhobenen Händen in der Dunkelheit." [10] Man kann hier also einen Fortschritt in der Natureinknüpfung finden, wenn man diese Stelle mit dem Tode des Johannes in den „Einsamen Menschen" vergleicht: dort ließen sich noch nicht wie hier direkte Verbindungen finden zwischen dem See und dem Entschluß des Johannes. Daneben ist die Erweiterung der Landschaft interessant: dort im frühen naturalistischen Drama das engbegrenzte Milieu (Zimmer mit Durchblick auf den See), hier anstelle des Sees das freie, unbegrenzte Meer.

Freilich, der aktive Einfluß der Natur scheint in allen diesen Stellen, die nicht immer ganz klar und durchsichtig sind, schwer zu finden, obwohl der Dichter einen solchen angedeutet und sicher irgendwie im Auge gehabt hat. Das Entscheidende für die Tragödie Schillings sind und bleiben doch die Frauen, die ihn in den Tod hetzen. So großartig die Natur in diesem Drama in ihrer passiven Funktion einbezogen ist, — hier ist ein Bruch: eine Vermengung verschiedenster aktiver und symbolischer Naturelemente nimmt dem Werk seine letzte dramatische Klarheit.

§ 9. Ergebnis.

Es scheint auf den ersten Blick schwer möglich, in das an sich schon geringe Material eine Ordnung zu bringen; scheinbar wahllos finden sich in buntem Wechsel Stücke ohne aktive

9. Ausgewählte Werke 4, S. 218.
10. Ausgewählte Werke 4, S. 241.

Natureinknüpfung und Stücke mit aktiver Natureinknüpfung in den verschiedensten Formen. Vielleicht lassen sich aber doch einige Punkte finden, die etwas Klarheit in das Vorhandene bringen und es auf einer höheren Ebene zusammenfassen. Da erscheint es mir zunächst einmal wichtig, von den Stücken auszugehen, in denen sich k e i n e aktive Rolle der Natur nachweisen läßt. Es sind das „Kollege Crampton", „Fuhrmann Henschel", „Michael Kramer", „Rose Bernd" und „Die Ratten". Alle diese Werke haben — bis auf „Die Ratten" — ein Gemeinsames: in ihnen steht e i n e Person ganz beherrschend im Vordergrund; es sind, wenn man es so ausdrücken will, Charakterdramen. Sie stehen deutlich in einem Gegensatz zu den meisten übrigen behandelten Werken, die z. B. das Schicksal einer Familie, eines Dorfes oder eines Gewerbes darstellen. Ich halte es für sehr wahrscheinlich, daß sich hier eine Ursache für die Form der Naturbehandlung finden läßt. Dramen, in denen der einzelne Mensch, sein Handeln und sein Schicksal derartig im Mittelpunkt steht, vertragen ein Eingreifen der Natur noch weit weniger als die Milieudramen. Menschenschicksal im Drama muß letzten Endes im Menschen selbst seine Wurzel haben. „Die Ratten" freilich lassen sich in dieser Reihe der Charakterdramen nicht recht unterbringen. Doch finden sich hier zwei andere Tatsachen, die einem Eingreifen der Natur entgegenstehen: das ist einmal die geschlossene Dekoration, die nur Innenräume verwendet (der 1. und 3. Akt spielen sogar in einem Raum ohne Fenster!), und schließlich, noch wichtiger, das Großstadtmilieu, das für das ganze Stück charakteristisch und für eine Rolle der Natur nicht eben günstig ist.

Nun läßt sich auch für die anderen Werke vielleicht entwicklungsmäßig ein zusammenfassendes, übergeordnetes Prinzip finden. Die ersten Werke stehen bekanntlich stark unter dem Einfluß der neuen naturalistischen Tendenz; die Lehre von der Macht des Milieus bildet den Mittelpunkt. Dem entspricht es, wenn wir in den ersten Dramen die Natur vorwiegend als eine Milieukraft dargestellt finden, die, zunächst im Drama selbst noch nicht greifbar, aber doch schicksalhaft für die Handlung hinter dem Geschehen steht. Beginnend mit den „Webern", wird die Natur dann näher an das Geschehen herangerückt und

erreicht im „Biberpelz“ größten direkten Einfluß auf die Handlung und im 2. Akt des „Roten Hahn“ sinnfälligste Deutlichkeit auf der Bühne. In „Gabriel Schillings Flucht“ schließlich überwuchert sie bereits durch Vermengung mit mystischen und symbolischen Naturfaktoren die menschliche Handlung und gefährdet damit die Klarheit des dramatischen Geschehens.

Es ergibt sich also, wie es scheint, aus dieser Entwicklung auch bei Hauptmann ein deutlicher Gegensatz zwischen der Natur als Handlungsträger und dem Drama, das immer und zu allen Zeiten den Menschen als Träger der Handlung verlangt. Unsere einleitend ausgesprochenen Gedankengänge über das Verhältnis des Dramas zur Natur haben damit erneut ihre Bestätigung gefunden.

Zweiter Abschnitt.

Die passive Rolle der Natur.

Für die passive Rolle der Natur ergeben sich nun beim Drama verschiedene wichtige Ergänzungen. Die sachliche Funktion bleibt die Grundlage und neben ihr ebenfalls die symbolische Verknüpfung von Natur und Handlung in einer höheren ideellen Sphäre. Daneben stehen aber noch — für das Drama nicht weniger wichtig — die Zusammenhänge zwischen der Natur als darzustellendem Objekt und dem Theater und seinen bühnlichen Bedingtheiten. Besondere Aufmerksamkeit beanspruchen dabei die szenischen Anmerkungen, die gerade bei Hauptmann höchst Wichtiges für die Rolle der Natur bringen und darin oft ausführlicher sind als die Dialoge. Diese vier Formen passiver Natureinknüpfung (kausale Funktion, symbolische Funktion, Theaterfunktion und als „Anhang“ die szenischen Anmerkungen) bilden das Einteilungsprinzip für Krech in seinem schon mehrfach zitierten Buch. Es steht, da es mir allgemeingültig erscheint, auch für diesen Teil der Arbeit im Hintergrund. Freilich eine Einzelbehandlung der verschiedenen Funktionen wird sich im Drama Hauptmanns kaum durchführen lassen, da sie allzu häufig ineinander verfließen; eine kausale

Verknüpfung hat oft zugleich einen tieferen Sinn, also symbolische Bedeutung, oder sie kann auf der anderen Seite einen reinen Theaterzweck erfüllen usw. Viel vorteilhafter erscheint mir die chronologische Form der Behandlung, da sich außerdem so am besten die Entwicklung der Naturdarstellung im Laufe des dichterischen Schaffens beobachten läßt. Überdies wäre es schon technisch nicht günstig, für jede der vier Funktionen alle zehn Dramen einzeln abzuhandeln, darüber ginge jeder entwicklungsmäßige Überblick verloren. Ich werde also in chronologischer Folge jedes Drama zusammenhängend betrachten und die jeweils in den einzelnen Naturelementen überwiegende Funktion dabei besonders hervorheben.

§ 10. Vor Sonnenaufgang.

1. Die Örtlichkeit.

Die Örtlichkeit hat im naturalistischen Drama zunächst die außerordentlich wichtige Aufgabe, das Milieu deutlich zu machen. Das geschieht in „Vor Sonnenaufgang" sehr geschickt in den Dialogen des 1. Aktes. Wir erfahren mit wenigen eingestreuten Worten alle wichtigen Tatsachen: der Ort der Handlung ist Witzdorf in Schlesien, in gebirgiger Gegend landschaftlich schön gelegen, mit gesunder Landluft, aber geringem Boden; durch die plötzlichen reichen Erträge aus den Kohlengruben sind die sonst fleißigen Bauern völlig verkommen. Ergänzt werden diese Berichte durch das Gespräch Loths mit Beibst zu Beginn des 2. Aktes: unter diesen Umständen geht die Landwirtschaft zugrunde, der Bauer läßt den Acker verludern, nur Unkraut wächst noch, die landwirtschaftlichen Geräte stehen unbenutzt herum. So erhalten wir durch diese rein sachlichen Mitteilungen ein ziemlich deutliches Bild des traurigen Milieus, in dem das Stück spielt.

Neben dem Milieu als Ganzem bildet nun der auf der Bühne gezeigte Schauplatz an sich den zweiten Aufgabenkreis der Örtlichkeit in „Vor Sonnenaufgang". Der Schluß des 1. Aktes bildet eine geschickte Überleitung zu dem im Freien spielenden 2. Akt. Loth und Hoffmann beschließen, sich vor dem Kaffee, der in

der Laube serviert werden soll, ein wenig im Garten zu ergehen. Man sieht sie durch die Tür zum Wintergarten verschwinden. Der 2. Akt ist dann der eigentlich wichtige für die Rolle der Natur. Er spielt auf dem Gutshof mit Garten vor dem Hause. Die Örtlichkeit — und das scheint von Bedeutung — wird uns aber nicht zu Beginn in szenischer Bemerkung mitgeteilt, sondern erst nach und nach beim Hellerwerden langsam enthüllt. Zuerst sieht man in der Ferne das erleuchtete Wirtshaus und, wie eine Silhouette gegen den Morgenhimmel sich abhebend, den Torweg. Sonst erfahren wir noch von Hof und Gartenzaun, ganz allgemein, ohne nähere Angaben. Erst später, als es heißt: „Loth ... schaut ... in den erwachenden Morgen“,[11] erfahren wir, wie es außerhalb des Hofes aussieht. Wir hören von Feldern und Wiesen, von einem Bach, der sich hindurchschlängelt, einem Bergkegel usw. Und gar noch später, in der Szene zwischen Helene und Loth, wird der Obstgarten zum erstenmal erwähnt.

Diese Art der Örtlichkeitsdarstellung ist in dreierlei Hinsicht recht bedeutungsvoll. Es läßt sich erstens in ihr eine Tendenz zu realistischer, wirklichkeitsnaher Darstellung erkennen. Wie der Vorgang für den Beschauer in der Natur sich abspielt, so soll auch auf der Bühne bei zunehmender Helligkeit die Örtlichkeit heraustreten und sichtbar werden. Freilich einiges, z. B. der Obstgarten, wird überdies noch später erwähnt, erst an der Stelle, an der es der Dichter gebraucht. Das beweist schon, wie sich Hauptmann von vornherein nicht immer streng an die naturalistischen Forderungen bindet; er bezieht die Natur nicht um ihrer selbst willen ein, sondern nur soweit, als er sie zur Erreichung eines bestimmten Zweckes benötigt. In allen diesen Fällen ist allerdings zu beachten, daß die erste Fassung des Werkes vor Beginn der Akte Bühnenskizzen enthielt, die im Text gewissermaßen vorausgesetzt werden. Doch zeigt die Tatsache, daß diese Skizzen nicht in die späteren Ausgaben mit aufgenommen wurden, die geringe Bedeutung, die Hauptmann diesem rein theatertechnischen Hilfsmittel beimißt.

Ein zweites ergibt sich noch aus der Eigenart der Örtlichkeitsdarstellung. Sie zeigt deutlich, daß Hauptmann von der

11. Ausgewählte Werke 1, S. 44.

Epik herkommt, denn er begibt sich hier, nachdem er bisher vorwiegend Novellen geschaffen hatte, zum erstenmal auf den ihm neuen Boden des Dramas. In dieser Weise würde ein Epiker die erwachende Natur schildern, indem er aus der Dunkelheit die einzelnen Gegenstände erst nach und nach dem Beschauer sichtbar werden läßt. Diese starke Nachwirkung der Epik zeigt vor allem auch die Tatsache, daß sich alles Wichtige über die Natur in den szenischen Bemerkungen findet.[12] Es gelingt dem Dichter noch nicht, alles, was er sagen will, im Dialog unterzubringen. Ein Blick rückwärts auf die Novellen zeigt, daß für sie diese Verteilung geradezu bezeichnend ist; kaum je wird eine irgendwie wichtige Stelle über die Natur sich in der direkten Rede finden, sondern stets in den erzählten Partien. So ist es zu verstehen, daß auch hier im Drama die Natur in ihrer untermalenden Funktion aus dem für die Entwicklung der Menschen wichtigen Dialog in die Anmerkungen weichen muß. Sieht man sich die Anmerkungen daraufhin genauer an, so zeigen sie deutlich ihre epische Herkunft: sie bringen einmal höchst Wichtiges für die Handlung in dichterischer Formung, die sie fast zum selbständigen Kunstwerk werden läßt; sie „berichten", wie sich noch zeigen wird, weiter viele Einzelheiten, die sich auf der Bühne gar nicht darstellen lassen. So ist z. B. die Beschreibung der Landschaft außerhalb des Gutshofes ganz episch gegeben, etwa wie man ein Bild beschreibt. Damit kommen wir auf ein weiteres wichtiges Problem: der Fernraum außerhalb des Hofes ist durchaus bildhaft-zweidimensional gesehen, er weist noch keine Plastik auf.[13] Wenn Beibst beschreibt, welchen Weg Loth nehmen muß, um den Löchern, die

12. Hier muß, um Irrtümern vorzubeugen, eine für die ganze weitere Untersuchung geltende Feststellung gemacht werden. Selbstverständlich darf nie szenische Bemerkung = Epik gesetzt werden. Der Ausdruck episch ist nur beibehalten, da sich eine andere Umschreibung für das Gemeinte nicht finden ließ. Episch (bzw. epischer Einschub im Drama) in unserem Sinne ist eine szenische Bemerkung nur da, wo sie ihren Zweck als Bühnenanweisung überschreitet, also 1. durch dichterische Formung zum selbständigen Kunstgebilde wird oder 2. auf der Bühne Undarstellbares bringt.

13. Wie mühelos kann uns dagegen der Novellist im „Fasching" aus dem Hofe von Kielblocks Anwesen an den See und in die weitere Umgebung führen!

sich in den Feldern befinden, aus dem Wege zu gehen, so hat man deutlich den Eindruck, als ob er es auf dem Prospekt des Bühnenhintergrundes zeigt wie auf einer Landkarte.[14] Im Gegensatz dazu steht der geschlossene Raum des Gutshofes: hier wird durch den regen Betrieb der ein- und ausfahrenden Heuwagen usw. eine wirkliche Plastik erreicht, ebenso bei dem Obstgarten, der in wichtigen Szenen auch tatsächlich bespielt wird.

Eng im Zusammenhang mit der Herkunft Hauptmanns von der Epik steht das Verhältnis der Örtlichkeitsschilderung zur Bühne. Es verrät eine gewisse Unsicherheit des jungen Dramatikers den bühnlichen Möglichkeiten gegenüber. Es genügt, einige Beispiele zu nennen, um diese Eigenart zu zeigen: so etwa, wenn verlangt wird „feierliche Morgenstille“; [15] das ist ganz subjektives Erlebnis, episch berichtend wiedergegeben, auf der Bühne wird es kaum zu verwirklichen sein. Oder es heißt: „Allerorten haben die Lerchen eingesetzt“ [16] und „tauiger Obstgarten“.[17] Auch das sind Vorschriften, deren Verwirklichung auf der Bühne selbst heute noch unüberwindliche Schwierigkeiten bieten würde. Nina Zabludowski weist als eine Eigentümlichkeit des naturalistischen Dichters nach, daß er sich gewissermaßen unter die Schauspieler versetzt und Anweisungen gibt, deren Darstellung für den weiter entfernten Zuschauer einfach nicht zu sehen ist.[18] Das gilt auch für die Örtlichkeit der Natur und wird besonders in dem Ausdruck „tauiger Obstgarten“ deutlich. Selbst wenn man es auf der Bühne darstellen könnte, wäre es für den Zuschauer nicht zu sehen. Wir können also sagen: es ist richtig, der Dichter versetzt sich unter seine Gestalten auf die Bühne, geht aber selbst da noch in der Genauigkeit seiner Angaben über den Horizont der bühnlichen Möglichkeiten hinaus.

Es ist interessant, wie nun plötzlich, etwa in der Mitte des 2. Aktes, die Örtlichkeit zurücktritt. Der Dichter hat vor uns (vorwiegend in naturalistischer Weise durch Zusammentragen von Einzelheiten) ein Bild des Schauplatzes entworfen; er wen-

14. S. o. S. 14, Anm. 13.
15. Ausgewählte Werke 1, S. 41.
16. Ausgewählte Werke 1, S. 44.
17. Ausgewählte Werke 1, S. 48.
18. Zabludowski S. 15/16.

det sich, nachdem er zu Anfang stellenweise den Naturraum an sich wirken ließ, wieder den menschlichen Handlungen zu und ist weit entfernt, die Natur noch irgendwie näher mit ihnen in Zusammenhang zu bringen. Es zeigt sich also wieder der stark bildhafte Charakter der Örtlichkeit. Hauptmann hat uns den Hintergrund entworfen, auf dem sich nun die Geschehnisse abspielen. Wenn jetzt noch einmal Hof oder Obstgarten bei Helenes Abgang erwähnt werden, so haben diese Hinweise nur noch den rein theatertechnischen Sinn, die Gänge für die Schauspieler deutlich zu machen. Ebenso steht es mit dem 4. Akt. Er spielt zwar wieder im Freien, auf dem Gutshof, und müßte so für die Natur von größerer Bedeutung sein. Es entwickelt sich wohl ein lebhaftes Hin und Her der Landarbeiter und Mägde, dabei werden Hof, Torweg, Zaun usw. wieder mehrfach erwähnt, aber alles ebenfalls nur mit theatertechnischer Bedeutung. Schließlich ist die Erwähnung, daß Kahl einen Meisenkasten an einer Eiche befestigt, eine naturalistische Kleinigkeit ohne Bedeutung für die Handlung.

Zu Beginn der Liebesszene zwischen Loth und Helene wird eine Laube auf dem Gartenstückchen erwähnt, von der bisher noch nichts gesagt wurde. Hier könnte man fast von einer symbolischen Funktion der Örtlichkeit sprechen, denn eine Laube im Garten ist uraltes, typisches Requisit für Liebesszenen. Aber es bleibt bei dieser einen Erwähnung. Für den folgenden Dialog ist die Umgebung, in der sich die Liebenden befinden, ohne jede Bedeutung.

Anhangsweise sei noch ein Wort über die Örtlichkeit gesagt, soweit sie den Raum außerhalb der Geschehnisse betrifft. Es bleibt im allgemeinen bei der Erwähnung der verschiedenen Ortsnamen: Jauer, Berlin, Warnemünde, Paris und Amerika werden genannt. Landschaftliche Deutlichkeit wird nur bei zwei Orten erreicht, die Hauptmann aus eigener Anschauung kennt. Eine Gegend im Grunewald wird im 1. Akt beschrieben, wo sich der gemeinsame Freund Loths und Hoffmanns erschossen hat: „. . . an einer sehr schönen Stelle der Havelseeufer . . . man hat den Blick auf Spandau.“ [19] Ferner gehört

19. Ausgewählte Werke 1, S. 15.

hierher noch die Erwähnung, daß Hoffmann bei Hirschberg eine Villa mit schönem Park gekauft hat.[20]

Interessante Ausblicke ergeben sich endlich durch einen Vergleich mit Tolstois „Macht der Finsternis". Es herrschen verschiedene Meinungen, ob hier ein Einfluß auf Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang" anzunehmen ist. Zuletzt hat wieder Nina Zabludowski für das Raumproblem eine Einwirkung Tolstois als ziemlich sicher hingestellt.[21] Auch mir erscheint das als sehr wahrscheinlich. Die Russen und die Norweger waren ja die großen Anreger für die Naturalisten. So findet sich eine mögliche Einwirkung Ibsens auf die Schauplatzgestaltung später in den „Einsamen Menschen", während hier ein Vergleich mit Tolstoi zunächst ebenfalls eine weitgehende Parallelität der Schauplätze zeigt. In beiden Dramen, sowohl in „Macht der Finsternis" wie in „Vor Sonnenaufgang", spielen der 1. und 3. Akt in der Bauernstube, der 2. und 4. Akt dagegen im Freien auf dem Gutshof. Darüber hinaus zeigt die ganze Schilderung des bäuerlichen Milieus eine enge Verwandtschaft. Wenn auch die erste Aufführung des Tolstoischen Werkes in der „Freien Bühne" erst 1890 stattfand, so ist doch eine eingehende Kenntnis des Werkes durch Lektüre seitens Hauptmanns als ziemlich sicher anzunehmen, so daß damit die Grundlagen für einen Einfluß geschaffen sind.

Die Rolle der Örtlichkeit in „Vor Sonnenaufgang" sei abschließend noch einmal mit ein paar kurzen Sätzen umrissen:

1. Die Örtlichkeit tritt vorwiegend in sachlicher Funktion auf und erfüllt von der Mitte des 2. Aktes an fast ausschließlich nur noch theatertechnische Zwecke.

2. Die Darstellung der Örtlichkeit geschieht naturalistisch wahrheitsgetreu; verschiedene nachträgliche Erwähnungen (Laube, Garten) zeigen allerdings schon Auswahl für bestimmte Zwecke.

3. Die Örtlichkeit ist stark bildhaft gesehen. Ihre Darstellung geschieht vorwiegend in den szenischen Anmerkungen in epischer Form. Damit hängt ein häufiges Sichhinwegsetzen des Dichters über die Möglichkeiten bühnlicher Darstellung zusammen.

20. Ausgewählte Werke 1, S. 57.
21. Zabludowski, S. 6.

2. Tageszeit, Jahreszeit und Witterung.

Neben der Örtlichkeit steht der zweite große Komplex der Natureinknüpfungen, alle die wechselnden Vorgänge in der Natur, wie Tageszeit, Jahreszeit und Witterung. Wenn die feststehende Örtlichkeit vor allem die Aufgabe hatte, ein Bild des Milieus zu geben, einen Hintergrund zu schaffen, auf dem sich die menschlichen Handlungen abspielen, so werden die übrigen Naturfaktoren — genau wie in den Novellen — durch ihre Beweglichkeit und Wandlungsfähigkeit in ein engeres Verhältnis zur Handlung treten können, dadurch, daß der Dichter der jeweiligen menschlichen Situation eine ihr stimmungsmäßig-adäquate Natursituation hinzugesellen kann. Dabei ist zu bedenken, daß gegenüber den erzählenden Werken im Drama eine Steigerung der Wirkungsmöglichkeiten gegeben ist, da die Natur auf der Bühne sinnlich-wahrnehmbar gegenwärtig sein kann (das gilt auch für die Örtlichkeit, soweit es sich um Freiluftakte handelt).

Das erste, was wir in „Vor Sonnenaufgang" über die Jahreszeit erfahren, findet sich gleich zu Beginn bei Loths erstem Auftreten: es heißt in der szenischen Bemerkung „Sommerpaletot".[22] Ich erwähne diese scheinbare Nebensächlichkeit, die anscheinend nur einen theater- und kostümtechnischen Sinn hat, weil sie mir als eine besondere Eigentümlichkeit Hauptmanns auffiel, von der er häufig Gebrauch macht. Er gibt — selbst wenn er nichts weiter über Jahreszeit und Wetter aussagt — die Kleidung der auftretenden Personen an und erreicht damit, daß man sofort eine sichtbare Vorstellung von der Wetterlage bzw. der Jahreszeit erhält. Wir finden übrigens gleich im 2. Akt von „Vor Sonnenaufgang" ein zweites Beispiel; bei Helenes Auftreten heißt es noch ausführlicher als bei Loth: „Helene ... helles Sommerkleid, großer Gartenhut".[23] Von Bedeutung scheint mir zu sein, daß sich diese Kleidungsangaben ihrem optischen — fürs Auge bestimmten — Charakter entsprechend nur in dem für die Aufführung gedachten Drama, nicht in den Novellen finden. Prinzipiell bestände natürlich für die erzählenden Werke die gleiche

22. Ausgewählte Werke 1, S. 13.
23. Ausgewählte Werke 1, S. 47.

Möglichkeit, doch würde sich dort mit diesen Mitteln nicht annähernd die gleiche Wirkung erreichen lassen.

Bald erfahren wir dann im 1. Akt Näheres über das Wetter: es ist ein außerordentlich heißer Septemberabend. Hier offenbart sich schon in diesem kurzen Hinweis die stark symbolische Funktion dieses Stoffgebietes, die weit über die sachliche Bindung hinweggeht. Es wäre kaum möglich, diesen Akt sich an einem kühlen Tage spielend zu denken. Er ist derartig mit schwül-dumpfiger Atmosphäre gesättigt, die zur Entladung drängt, daß die drückende Hitze in der Natur sehr stimmungsvoll damit harmoniert.

Das Wichtigste bringt wieder der 2. Akt. Er spielt vor Sonnenaufgang, hat also dem Drama seinen Titel gegeben.[24] Damit wird von vornherein auf den symbolischen Gehalt dieses tageszeitlichen Faktors hingewiesen. Die hohe Bedeutung, die Hauptmann ihm in diesem Akt zumißt, wird noch dadurch ganz besonders unterstrichen, daß er in der szenischen Anmerkung die Beleuchtungsvorschriften vorweg nimmt. Der Beleuchtungswechsel scheint der Ausgangspunkt zu sein, auf dem sich die Konzeption dieses Aktes aufbaut.

Und zwar vollzieht sich der Vorgang des Tagwerdens einmal durchaus realistisch-wirklichkeitsgetreu in meist objektiv gehaltenen Angaben. Wir hören von einem „grauen Morgenhimmel", der einer „dunklen Röte" Platz macht und sich schließlich in „helles Tageslicht" auflöst.[25] Etwas aus dem Rahmen heraus fällt die stark subjektiv gefärbte Angabe „feierliche Morgenstille".[25] Dieser Vorgang des Tagwerdens scheint zunächst keinen Symbolwert zu besitzen, denn es wird ja an den Zuständen im Dorfe nichts geändert. Deutlich ist dagegen der symbolische Gehalt der einzelnen Teilvorgänge. Das Milieu des ganzen Stückes, die trostlosen Zustände, werden symbolisiert durch die „Vor-Sonnenaufgang-Stimmung", durch den „grau-fahlen Morgenschein".[25] Aber auch das Hellwerden hat für sich einen dramatischen Sinn, wenn man die Stelle betrach-

24. Der Titel stammt allerdings wahrscheinlich nicht von Hauptmann selbst, sondern von Arno Holz, vgl. Naumann S. 5. Ursprünglicher Titel war „Der Sämann".

25. Ausgewählte Werke 1, S. 41.

tet, an der es zuerest im Dialog wieder erwähnt wird. Beim Auftreten Loths steht: „Es ist um ein beträchtliches heller geworden.“ [26] Loth ist der Mann, der die Möglichkeit hätte, Licht in diese Finsternis zu bringen, freilich — es gelingt ihm nicht. Wie das Stück in Dunkelheit begann, so endet es auch in Dunkelheit; hier liegt der tiefere Sinn des nächtlichen 5. Aktes. Wenn für das Milieu als Ganzes das Hellwerden keinen symbolischen Sinn hat, so doch zumindest für die Heldin des Dramas, Helene. Einen einzigen strahlenden Tag hatte ihr Loth gebracht, freilich nur, um sie dann in desto grauenvollerer Finsternis zurückzulassen.

Neben den Mitteln der Beleuchtung verwendet Hauptmann auch noch räumliche und akustische Mittel, um die Tageszeit darzustellen. Räumliche Mittel wären etwa die Silhouette des Torweges gegen den Morgenhimmel und das noch erleuchtete Wirtshaus in der Ferne. Zahlreicher sind die akustischen Mittel, mit denen Hauptmann — im einzelnen wieder durchaus episch [27] — den erwachenden Morgen ausmalt. „Hundebellen fern, Hähne krähen laut durcheinander.“ [28] An anderer Stelle findet sich: „Allerorten haben die Lerchen eingesetzt, und ihr ununterbrochenes Getriller schallt bald näher, bald ferner her bis in den Gutshof herein.“ [29] Neben der epischen Eigenart zeigen diese Schilderungen auch wieder die geringe Rücksichtnahme auf das Theater. Das Hundebellen und das Hähnekrähen mag noch angehen, wenn auch die Gefahr einer komischen Wirkung bei ungeschickter Darstellung nahe liegt, aber die eingehende Angabe über das Getriller der Lerchen scheint mir doch sehr schwierig und gefährlich für die Bühne zu sein. Es sind naturalistisch genaue Detailangaben, die vielleicht eher für den Leser eine Wirkung haben können, aber für das Theater nur eine Überbelastung darstellen.

Ein Blick auf die Zeitangaben schließlich zeigt, daß hier eine genaue Wirklichkeit durchaus nicht angestrebt ist. So geschieht das Tagwerden von beinahe nächtlicher Dunkelheit bis

---

26. Ausgewählte Werke 1, S. 42.
27. S. o. S. 58, Anm. 12.
28. Ausgewählte Werke 1, S. 41.
29. Ausgewählte Werke 1, S. 44.

zum strahlenden Sonnenscheinmorgen trotz der dazwischenliegenden Gespräche etwas reichlich schnell. Ähnlich steht es mit dem Drama als Ganzem, wenn wir die Zeitangaben am Kopf der Akte vergleichen: [30]

2. Akt: „Morgens gegen vier Uhr."
3. Akt: „Zeit: wenige Minuten nach dem Vorfall zwischen Helene und ihrer Stiefmutter."
4. Akt: „Zeit: eine Viertelstunde nach Helenens Liebeserklärung."

Das Ende des 4. Aktes mit dem Einsetzen der Wehen ist nach Loths Worten (zu Beginn des 5. Aktes) um 11 Uhr. Der Zeitraum vom Beginn des 2. bis zum Ende des 4. Aktes umfaßte demnach 7 Stunden, während nach der Spielzeit der Akte und den angegebenen Zwischenräumen sich allerhöchstens 3 Stunden ergeben. Freilich brauchen alle diese Fälle, wenn sie auch eine gewisse Sorglosigkeit naturalistischer Übergenauigkeit gegenüber zeigen, noch nicht der naturalistischen Theorie zu widersprechen, denn es ist erwiesen, „daß Naturalismus an sich noch keine Gewähr für eine zeitliche Erstreckung des dramatischen Geschehens bietet, die in die Nähe der Aufführungszeit fällt." [31] Es handelt sich um das alte, allgemein künstlerische Gesetz der Zeitdehnung, von dem Hauptmann hier Gebrauch macht.

Bedeutsam ist schließlich noch, daß, genau wie bei der Örtlichkeit, auch Tageszeit und Witterung von der Mitte des 2. Aktes an völlig zurücktreten. Es war wieder der eine bildhaft geschaute Vorgang des Sonnenaufgangs, den der Dichter zeigen wollte und zur Darstellung brachte. Im 4. Akte, der ebenfalls im Freien spielt, fehlen derartige Beleuchtungs- und Witterungsangaben dann völlig. Das außerordentlich starke Hervortreten und die höchst eindrucksvolle Schilderung des erwachenden Morgens mag mit einer Vorliebe Hauptmanns für derartige Morgenstimmungen zusammenhängen. Sie finden sich, ihrer epischen Eigenart entsprechend, vorwiegend in den Novellen

---

30. Ausgewählte Werke 1, S. 41, 56, 76.
31. Junghans S. 52. Hierzu vgl. bei Junghans das Kapitel „Die dramatische Zeiterstreckung" S. 48 bis 62 (bes. S. 49 und 52).

und Romanen. „Der Apostel“,[32] „Der Ketzer von Soana“ [33] und „Emanuel Quint“ [34] liefern die bekanntesten und schönsten Beispiele dafür.

Für die Rolle von Tageszeit und Witterung ergibt sich also vor allem gegenüber der Örtlichkeit ein starkes Hervortreten der symbolischen Funktion, und zwar Hand in Hand mit der sachlichen. Alle Angaben genügen durchaus der naturalistischen Theorie und haben doch zugleich eine höhere, ideelle Bedeutung. Im übrigen zeigt sich in der Art der Natureinknüpfung auch hier das gleiche Bild wie bei der Örtlichkeit: Eigenschaften, wie der epische Grundcharakter und damit verbunden eine gewisse Lässigkeit gegenüber der Bühne, kehren wieder.

Eines der bedeutsamsten Ergebnisse, zu denen Paul Krech in seinem schon mehrfach zitierten Buch über den Sturm und Drang kommt, ist dies, daß in den für die Handlung wichtigen Partien die Natur zurücktritt und umgekehrt eine starke Natureinknüpfung ein Zurücktreten der Handlung bedingt.[35] Obgleich bei einem modernen Dichter, vollends bei einem Naturalisten, die Stellung zu der Natur durch die Milieubedingtheit eine ganz andere ist, scheint diese Regel doch auch hier eine gewisse Bestätigung zu finden. So haben wir im ganzen 3. Akt (dramatischer Mittelpunkt) so gut wie keine Natureinknüpfung; in den beiden im Freien spielenden Akten tritt die Natur in den wichtigsten Szenen ebenfalls zurück, so im 2. Akt gegen Ende in der Unterredung zwischen Helene und Loth und dann im 4. Akt ebenfalls in der großen Szene zwischen Helene und Loth, obgleich es sich hier um Liebesszenen handelt, die als solche gerade leicht eine Einknüpfung der Natur zuließen.

§ 11. Das Friedensfest.

Das folgende Drama, „Das Friedensfest“, wird für unser Problem wesentlich weniger Material hergeben als „Vor Sonnen-

32. Novellistische Studien S. 82 ff. (s. o. S. 22, 32/33 und 44).
33. Ausgewählte Werke 5, S. 533 ff.
34. Ausgewählte Werke 5, S. 25—27 und 36/37.
35. Krech S. 129.

aufgang", denn alle Akte spielen im Inneren des Hauses, und die zugefrorenen Fenster geben keinen Durchblick; es ist also nur eine indirekte Einbeziehung der Natur möglich.

1. Die Örtlichkeit.

In der szenischen Bemerkung zu Beginn erfahren wir als Schauplatz: „in einem einsamen Landhaus auf dem Schützenhügel bei Erkner (Mark Brandenburg)." [36] Hier zeigen sich wieder ganz deutlich die in „Vor Sonnenaufgang" festgestellten Eigentümlichkeiten Hauptmanns. Der Ort der Handlung ist bildhaft gesehen und wie in einem erzählenden Werk am Anfang beschrieben, ohne Rücksicht darauf, daß sich keine einzige dieser Angaben für den Zuschauer auf der Bühne verwirklichen läßt. Es bleibt bei der geschlossenen Dekoration für den Regisseur tatsächlich nur die Möglichkeit, die genannten Angaben auf dem Programmzettel abzudrucken, um sie dem Theaterbesucher zu vermitteln.

Es bliebe ja nun für den Dichter die Möglichkeit, durch verschiedenste Hinweise im Dialog das Milieu deutlich zu machen und so die zuvor gemachten Angaben zu bestätigen. Aber auch hier findet sich nur recht wenig. Erst am Ende des 1. Aktes fällt das Wort „weltvergessener Winkel" [37] in dem schon bei der aktiven Rolle der Natur erwähnten Zusammenhange als eine der Ursachen für die Familienkatastrophe. Etwas später erfahren wir, daß in der Zeit von Scholz' Abwesenheit Garten, Blumenbeete, Glashäuser usw. verkommen sind, weil Frau Scholz kein Interesse daran hat. Das ist für die Zeichnung des Milieus, in dem diese Menschen dahinleben, etwa von ähnlicher Bedeutung, wie die Hinweise Beibsts in „Vor Sonnenaufgang", daß die Bauern ihre Äcker brachliegen und verkommen lassen. Die Einsamkeit des Ortes wird verschiedentlich indirekt angedeutet, so etwa, wenn Auguste atemlos hereinstürzt und sich im Finstern verfolgt glaubt.

Noch etwas lebendiger und deutlicher werden Milieu und Umgebung dann im 3. Akt, als es sich darum handelt, einen Arzt

36. Ausgewählte Werke 1, S. 111.
37. Ausgewählte Werke 1, S. 130.

zu holen. Die Schwierigkeiten, die das in der Nacht bereitet, unterstreichen wieder die Einsamkeit des Schauplatzes. Jetzt fällt auch ein Ortsname, Friedrichshagen, so daß man, freilich erst im 3. Akt, ein einigermaßen geschlossenes Bild des Schauplatzes hat. Bezeichnenderweise fällt wieder der dramatische Mittelpunkt (hier der 2. Akt) für die Schilderung von Milieu und Umgebung völlig aus.

Im ganzen tritt also die Rolle der Örtlichkeit im „Friedensfest" viel weniger in den Vordergrund als in „Vor Sonnenaufgang", wenn auch die Form ihrer Verwendung die gleiche ist, wie sich an verschiedenen Beispielen zeigte. Dieses Zurücktreten der Örtlichkeit ist natürlich durch die ganze Anlage des Dramas bedingt. Mit der Verengung des Milieus zur „hohen, geräumigen Halle" [38] war notwendig ein Zurücktreten der Natur verbunden. Schlenther drückt das folgendermaßen aus: „Wer vom ‚sozialen' Drama ‚Vor Sonnenaufgang' zu diesen ‚Familienkatastrophen' gelangt, hat das Gefühl, aus Feldern, Hof und Garten ins Innere eines Hauses zu treten," [39] dort die Familie als Typus, durch Umwelt und Landschaft bestimmt, hier auf engem Raum individuelle Einzelschicksale.

2. Tageszeit, Jahreszeit und Witterung.

Ein wenig umfangreicher zeigt sich die Rolle von Witterung und Tageszeit. Der Dialog bietet beim Kommen und Gehen der Personen Möglichkeiten zu zwangloserer Natureinknüpfung, und doch bestehen auch hier Unterschiede gegen „Vor Sonnenaufgang". Das wird schon deutlich, wenn wir vom Titel ausgehen. „Das Friedensfest" hat seinen Titel nach einem bestimmten Tage (wie das Sonnenaufgangsdrama nach einer Tageszeit), an dem es spielt. Während aber bei „Vor Sonnenaufgang" die Natursymbolik des 2. Aktes dem Drama seinen Titel gegeben hat, geht der Titel „Friedensfest" nicht von der äußeren Natur, sondern von den innermenschlichen Gefühlsstimmungen aus, die sich an das Weihnachtsfest knüpfen, und beabsichtigt, von da aus eine Kontrastwirkung zu den Vorgängen des Dramas herzustellen.

38. Ausgewählte Werke 1, S. 111.
39. Schlenther S. 65.

Der Symbolgehalt des Titels liegt also hier im Menschlichen, nicht in der Natur.

Über die Witterung dieses Weihnachtsabends erfahren wir zunächst nur in der szenischen Bemerkung zu Beginn, daß die Fenster gefroren und mit Schnee verweht sind. Hierin liegt schon ein tieferer Sinn. Diese gefrorenen Fensterscheiben sind vorzüglich geeignet, im Zuschauer jenes Gefühl des Kalten, Frostigen, Ungemütlichen hervorzurufen, das für die Atmosphäre des Stückes so höchst bezeichnend ist. Freilich, bei dieser Angabe bleibt es im wesentlichen. Erst im 3. Akt erfahren wir über das Wetter Näheres. Ganz zwanglos ergibt sich das, als Robert das Haus verlassen will:

„Robert: ... Es ist kalt hier.
Wilhelm: Draußen friert's.
Robert: So! — Um zehn taute es doch.
Wilhelm: Es ist umgeschlagen.
Robert: Wie wird man nur den Berg runter kommen bei der Glätte?
Wilhelm: Der Mond scheint ja!“ [40]

Das sind rein sachliche, mit naturalistischer Genauigkeit gegebene Bemerkungen ohne weitere Bedeutung für die Handlung. Irgendein tieferer Sinn für diesen Wetterumschlag ist nicht zu finden.

Im ganzen läßt sich aber sagen, daß trotz der wenigen Angaben, schon allein durch die Auswahl des Tages, des Weihnachtsabends mit seinem Winterwetter, ein gutes Zusammenklingen von sachlicher und symbolischer Naturfunktion, von Naturstimmung und Dramenstimmung erreicht worden ist. Die Kargheit der Angaben mag später Max Reinhardt bestimmt haben, von sich aus noch weiterhin etwas dazu zu tun, um die Stimmung durch Witterungsfaktoren zu charakterisieren. Diesem stark bildhaft arbeitenden Regisseur fehlte hier etwas, und ich glaube, daß er auch durchaus im Sinne des Dichters handelte, wenn er beim Aufgehen der Haustür „draußen dicke Nebelluft“ zeigte.[41]

---

40. Ausgewählte Werke 1, S. 172.
41. Kammerspiele des Deutschen Theaters, 1907. Bespr. v. H. Stümcke. In „Bühne und Welt“, 9. Jg. 1907, Nr. 9.

Schließlich noch ein letzter Punkt, der nur indirekt das Gebiet der Natur berührt, der mir aber doch für die ganze Stellung Hauptmanns zur Natur wichtig erscheint: bei der Besprechung des Titels „Friedensfest" hatte ich die Vorliebe des Dichters für Kontraste angedeutet. Von hier aus erhalten verschiedene Vergleiche und Bilder aus der Natur ihre besondere Bedeutung. In diesem Hause herrscht immer jene ungemütliche Kälte und Dunkelheit, wie an dem besonders günstig ausgewählten Tage der Handlung, wenn es draußen auch noch so schön ist. „. . . da mochte die Sonne noch so hell zum Fenster 'reinscheinen — für uns war es dann Nacht",[42] sagt Wilhelm mit Beziehung auf seine Jugend. „. . . es kommen trübe, und es kommen . . . auch wieder helle Tage",[43] tröstet Ida. Besonders die Buchners scheinen dazu angetan, eine lichtere Stimmung und etwas Sonnenschein in dieses Haus zu bringen. Man denke an Idas Lied:

„Wenn im Hag der Lindenbaum
Wieder blüht,
Huscht der alte Frühlingstraum . . ." [44]

„In diesen eiskalten Mauern . . . wie Frühlingszauber ist das!",[44] sagt Wilhelm von Ida. Neben ihrem Kontrast zur bestehenden Situation zeigen diese Naturbilder die enge Verbundenheit Hauptmanns mit der Natur. Immer wieder wählt er in allen seinen Werken solche Vergleiche aus der Natur. Besonderes Interesse verdient dabei noch die Bezeichnung des Milieus, die ebenfalls mit einem Naturbild geschieht, und zwar in „Vor Sonnenaufgang" und im „Friedensfest" mit fast den gleichen Worten. Im ersten Drama sagt Loth: „Man müßte sie fortbringen aus dieser Sumpfluft",[45] und im zweiten wird das Milieu als „ein stehender, faulender, gärender Sumpf" [46] bezeichnet; „dies ist das Beet, auf dem wir Kinder gewachsen sind",[46] spottet Robert. Wir scheinen es in derartigen Bezeichnungen einmal mit einer Eigentümlichkeit zu tun zu haben, die nur auf die Dramen beschränkt ist. Es findet sich in den Novellen keine

42. Ausgewählte Werke 1, S. 142.
43. Ausgewählte Werke 1, S. 170.
44. Ausgewählte Werke 1, S. 153.
45. Ausgewählte Werke 1, S. 104.
46. Ausgewählte Werke 1, S. 130.

Stelle, an der das Milieu durch derartige bildhafte Wendungen umschrieben wäre. Das ist eigenartig, da doch gerade solche Bilder dem epischen Stil gut entsprechen würden.

Im großen und ganzen zeigt sich in den ersten beiden Dramen die gleiche Art der Natureinknüpfung, freilich läßt sich bei dem geringen Material im „Friedensfest“ auch keine Weiterentwicklung in irgendeiner Weise feststellen; was sich feststellen läßt, ist lediglich ein rein quantitatives Zurücktreten der Natur, bedingt durch die Verengung des Milieus.

§ 12. Einsame Menschen.

1. Die Örtlichkeit.

Die „Einsamen Menschen“ geben schon rein äußerlich durch die Anlage des Schauplatzes Gelegenheit zu einer weit stärkeren Natureinknüpfung gegenüber den beiden ersten Dramen. Im „Friedensfest“ spielte kein einziger Akt im Freien, in „Vor Sonnenaufgang“ wenigstens zwei, hier ist nun sogar in allen fünf Akten die Natur sichtbar. Wenn auch den eigentlichen Schauplatz das Zimmer abgibt, so ist doch durch die große Glastür und die Veranda eine enge Verbindung mit See und Garten gelungen. Es handelt sich hier um die Dekoration „Balkonzimmer (oder Gartenzimmer) mit Durchblick“, die für die damalige Bühne etwas ganz Typisches ist. Besonders häufig findet sie sich bei Ibsen,[47] von dem her ein Einfluß besonders leicht möglich wäre, denn er ist ja der Ahnherr und das große Vorbild für den deutschen Naturalismus. Daneben findet sich aber diese Dekoration auch sonst in damals viel gespielten Theaterstücken,[48] wie „Der schwarze Schleier“ [49] und „Hasemanns Töchter.“ [50] Sie war also Hauptmann jedenfalls ganz geläufig, so daß es sich hier in der szenischen Form der Natureinknüpfung um nichts Neues,

---

47. Bis 1891 allein in „Stützen der Gesellschaft“, „Rosmersholm“, „Hedda Gabler“.

48. Zabludowski S. 29.

49. Von Blumenthal.

50. Von L'Arronge.

sondern um eine — möglicherweise unbewußte — Herübernahme von der damaligen Bühne handelt.

Der Schauplatz ist in allen fünf Akten der gleiche, die Örtlichkeit wird also ähnlich wie in „Vor Sonnenaufgang" die Aufgabe haben, ein „Bild" des Handlungsraumes zu geben, während die stimmungsmäßige Begleitung der Vorgänge notwendig den wechselnden Naturelementen zufallen muß.

In der szenischen Bemerkung zu Beginn wird uns die Lage des Landhauses geschildert und zwar genau in der Art wie im „Friedensfest", nur daß hier diese Angabe einen wirklichen Sinn hat, denn sie läßt sich auf der Bühne zur Darstellung bringen. Dort war die Angabe nur für den Leser von Nutzen, denn verschneite und zugefrorene Fensterscheiben versperrten die Aussicht auf die Landschaft, hier hat man durch zwei Bogenfenster und eine Glastür den Blick auf die Veranda und darüber hinaus auf den Garten, den Müggelsee und die Müggelberge frei. Wieder sind es die Berliner und besonders die Erkner-Eindrücke, die den Schauplatz geschaffen haben. Von den drei Novellen und den drei Dramen spielte bisher nur „Vor Sonnenaufgang" in der schlesischen Heimat. Das ist wieder ein starkes Argument gegenüber einer einseitigen Einschätzung des Dichters als schlesischen Heimatdichter. Nadler hat einmal in anderem Zusammenhange gesagt: „Hauptmanns dramatischer Frühnaturalismus ist kein schlesisches Problem." [51] Hier, vom Standpunkt der Lokalisierung der Werke aus gesehen, erhält dieser Satz erneut seine Bestätigung.

Noch ein Weiteres ergibt sich aus der szenischen Bemerkung vor dem Stück. Sie ist, soweit sie die Natur betrifft, wesentlich knapper geworden. Alle naturalistischen Einzelangaben (über den Garten etwa) fehlen, sie werden erst im Dialog nachgeholt, je nachdem sie benötigt werden. Wir haben damit eine wirkliche Bühnenbemerkung ohne jede epische Breite. Sie hat auch keine Bedeutung für die Schilderung des Milieus. Diese Aufgabe fällt dem Interieur des Zimmers zu (Büsten von Darwin und Häckel). Gemeinsam mit „Vor Sonnenaufgang" ist hier der

51. Josef Nadler, Schlesische Mächte: Preuß. Jahrbücher Bd. 190 (Nov. 1922), S. 163.

Naturdarstellung wieder die Bildhaftigkeit. Der Durchblick bildet einen gewissen Abschluß des Spielraumes, den Hintergrund. Allerdings ist die Zweidimensionalität des Naturraumes längst nicht mehr so ausgeprägt. Nur der See und das jenseitige Ufer sind noch in diesem Sinne als Prospekt anzusehen. Der Garten dagegen ist, wie sich noch zeigen wird, mit großem Geschick in das Spiel der Personen einbezogen, so daß sich schon eine ziemliche Plastik ergibt. Das ist immerhin ein Fortschritt gegen „Vor Sonnenaufgang", wo kaum einmal eine Person ein paar Schritte außerhalb des Hofraumes tat. Hier findet sich ein ständiges Hin und Her zwischen Garten und Zimmer, wenn auch der eigentliche Spielraum letzten Endes das Zimmer bleibt.

Ähnlich wie in der einleitenden szenischen Bemerkung finden sich auch im Dialog die Einführungen der Örtlichkeit meist in ganz knapper sachlicher Form. So hören wir häufig von Veranda, Garten, Park und See, ohne daß etwas Näheres darüber gesagt wird. Diese Stellen haben vor allem den Zweck, eine Verbindung zwischen innen und außen zu vermitteln, den Ortswechsel der Personen zu motivieren usw. Im 2. Akt wird diese Verbindung noch enger, ebenfalls stets in sachlicher Verknüpfung mit den handelnden Personen. Hier besonders gewinnt der Außenraum Plastik und Anschaulichkeit. Wenn im Garten der Wein abgenommen wird, sieht man draußen Menschen hin und her gehen. Eindrucksvoll ist die Vorschrift in der szenischen Bemerkung, als Anna aus dem Garten auf die Veranda kommt: „... blickt dann, die Augen mit der Hand schützend, über den See in die Ferne." [52] Mit dieser Geste, die in ihrer knappen Formulierung gar nicht mehr als „epischer Einschub", als Fremdkörper empfunden wird und ganz aus dem visuellen Wesen des Dramas heraus gegeben ist, wird auch die entfernteste Natur äußerst geschickt an die Handlung herangeholt. Ähnlich bemerkenswert ist dann die Schlußszene. Das Unglück wird uns vornehmlich auf akustischem Wege vermittelt (Brauns Holopp-Rufen über den See). Nur wenige Male fällt das Wort Garten, See usw. Es ist außerdem stockdunkel, aber trotzdem fühlt man gewissermaßen die Natur draußen. Das

52. Ausgewählte Werke 1, S. 214.

gelingt außer durch die verschiedenen akustischen Mittel, das Hin- und Herlaufen usw. schließlich nicht zum wenigsten durch die in den vorhergehenden Akten hergestellte lebendige Verbindung des eigentlichen Bühnenraumes mit dem Außenraum. Es zeigt sich also trotz geringen Umfangs eine enge sachliche Bindung von Natur und menschlicher Handlung. Die Natur ist nicht mehr nur ein Bild, vor dem die Ereignisse abrollen, die Landschaft ist hier schon „als organisches Glied in dem dramatischen Gesamtgefüge verwurzelt.“ [53] Eine größere Plastik ist jetzt erreicht, die sich wohl auch durch die lange Beschäftigung Hauptmanns mit der bildenden Kunst während seiner Breslauer Zeit erklären läßt.

Dem gegenüber stehen nun Natureinknüpfungen, deren Schwerpunkt nicht auf ihrer sachlichen Bindung, sondern auf ihrem symbolischen Gehalt liegt. Hierher gehört vor allem die Rolle, die der See zu spielen hat. Er zieht sich, wenn man so sagen will, wie ein Leitmotiv durch das ganze Drama. Das Ende des Johannes im See wird mehrfach vorbereitet. Im 2. Akt nennt er ihn selbst einmal als letzten Ausweg aus einer Kalamität: „lieber der Müggelsee.“ [54] Den gleichen vorbedeutenden Sinn hat eine größere Stelle im 4. Akt im Gespräch zwischen Anna und Johannes: es scheint etwas passiert zu sein, denn der See ist gefährlich. Ein Boot mit Polizisten ist auf der Suche. Genau so wird ein wenig später auch Johannes gesucht werden. Meisterhaft ist dann die schon erwähnte Schlußszene, in der es dem Dichter gelingt, den See spürbar werden zu lassen, obgleich wir in der Dunkelheit nichts sehen können. Ein Vergleich mit der Rolle des Sees im „Fasching“ drängt sich dabei auf. Sie war dort schon rein quantitativ viel größer. Der See war warnend und lockend aktiv tätig und wurde in den verschiedensten Zuständen gezeigt. Nichts von alledem in den „Einsamen Menschen“! Der See ist von Anfang an, als der Vorhang sich öffnet, derselbe, auch die Beleuchtungsmittel werden in Bezug auf ihn nicht verwandt. Allein schon durch sein Vorhandensein die fünf Akte hindurch wirkt er ungeheuer suggestiv-schick-

---

53. Zabłudowski S. 34.
54. Ausgewählte Werke 1, S. 230.

salhaft. Diese Knappheit bei gleich starker Wirkung zeigt nicht nur ein künstlerisches Reiferwerden Hauptmanns in der Verwendung seiner Motive, sondern auch, was besonders wichtig ist, jetzt ein Befolgen der Gesetze der neuen Dichtungsform. Was dem Epiker an breiter Ausmalung gestattet war, ist dem Dramatiker in dieser Weise nicht mehr erlaubt. Das hat Hauptmann erkannt und in den „Einsamen Menschen" zum erstenmal befolgt. Insofern ist später „Gabriel Schillings Flucht", wo ein Überwuchern der verschiedenen Naturelemente[55] der Klarheit der Handlung gefährlich wurde, wieder ein Rückschritt. Ähnlich wie die Rolle des Sees ist die der übrigen Landschaft gestaltet. So paßt die melancholische Stimmung des märkischen Waldes zum Geschehen, insbesondere zur seelischen Verfassung des Johannes,[56] ohne daß das weiter ausgemalt würde, nur durch ihr Vorhandensein. Der Landschaftsraum als Ganzes ist nicht mehr so stark Vorbedingung der Handlung wie in den früheren Dramen, sondern, den Gesetzen des Dramas entsprechend, mehr stimmunggebend malerisch,[57] oder, wie vorher gezeigt, in knapper, sachlicher Verbindung verwendet.

Ein Wort sei noch angefügt über die entfernteren Landschaften, die häufig erwähnt werden. Besonders wichtig hierfür ist das erste Gespräch zwischen Anna und Frau Vockerat. Die Einfügung ergibt sich zwanglos: in der Verlegenheit der beiden sich völlig unbekannten Leute spricht man von Landschaften und Reisen. Diese Szene trägt außerdem zur Charakteristik der weit in der Welt herumgekommenen Anna Mahr bei. Die erwähnten Landschaften erreichen freilich, von ihrer Naturbeschaffenheit her gesehen, nie eine große Deutlichkeit. Es bleibt bei allgemeinen Feststellungen, wie: „die hiesige Gegend ist sehr sandig", die „russischen Ostseeprovinzen", „die schöne Schweiz",[58] oder sie werden in engste subjektive Verbindung mit den Menschen gebracht, die ihr Empfinden in sie hineinlegen. Das führt uns zu einem Problem, das in den „Einsamen Menschen" besonders stark hervortritt, daß die Menschen nämlich

55. S. o. S. 53.
56. S. o. S. 41 ff. (die gleiche Harmonie im „Thiel").
57. Vgl. etwas Ähnliches im „Thiel" (s. o. S. 20—22).
58. Ausgewählte Werke 1, S. 204/5.

zum guten Teil durch ihr Verhältnis zur Natur charakterisiert werden, und das ich gleich hier im Anschluß an die Örtlichkeit behandeln will.

Da ist zunächst Johannes. Schon an sich ist er — nach meinem Empfinden — heute für uns eine der unmöglichsten und unsympathischsten von Hauptmanns Gestalten. Man denke an seine hochtrabenden Reden über seine Arbeit und besonders an sein Verhalten gegenüber seiner Frau! Ebenso unklar und verworren, wie er als Charakter ist, ist er auch in seinem Verhältnis zur Natur. Sein Ideal schildert er selbst einmal: „Ich hasse nämlich die Stadt. Mein Ideal ist ein weiter Park mit einer hohen Mauer rings herum. Da kann man so ungestört seinen Zielen leben.“ [59] Auf der anderen Seite fehlen ihm doch die Bekannten aus der Stadt, er schimpft auf das Nest. Er ist überhaupt der letzte, der in der geschilderten Einsamkeit der Natur leben könnte. Eine Überschätzung ist es deshalb, wenn man (wie Blaschke in seinem Aufsatz) Kammacher, Schilling und Vockerat gegen den Vorwurf der Schwächlichkeit verteidigen will, indem man ihre Tragödien als „Natur- und Kulturtragödien“ [60] bezeichnet, entstanden aus der Sehnsucht dieser Helden nach den Urkräften der Natur. Das gilt vielleicht allenfalls für Kammacher und Schilling, bei Johannes kann ich davon nichts entdecken. Diese Sehnsucht nach den Urkräften der Natur muß immer etwas Mythisches haben. Johannes sagt zwar auch einmal: „Gott is Natur!“,[61] aber auf der anderen Seite ist seine Stellung der Natur gegenüber die der damaligen exakten Naturwissenschaft, also einer im wesentlichen entmythisierenden Richtung. Eine wirkliche innere Naturverbundenheit scheint mir bei ihm überhaupt nicht zu bestehen, ich sehe ihn vielmehr als einen vorwiegend anthropozentrisch eingestellten Menschen. Ähnlich ist das Verhältnis Anna Mahrs zur Natur. Sie ist als Charakter bedeutend unkomplizierter und menschlicher gezeichnet, aber ihre Einstellung ist doch im wesentlichen auch anthropozentrisch. Sie hat viele Länder und Landschaften gesehen, es scheinen jedoch bei ihr mehr die jeweiligen Erlebnisse als die

59. Ausgewählte Werke 1, S. 209.
60. Blaschke S. 72.
61. Ausgewählte Werke 1, S. 201.

betreffenden Natureindrücke selbst zu haften. So liebt sie die Gegend am Müggelsee, aber sie wird doch erst durch die Bekanntschaft mit Johannes ganz hier heimisch. Einen Beweis dafür bietet der 2. Akt: Anna, mit Bezug auf den morgendlichen Herbstgarten: „Überhaupt ist's hier wunderschön", wenige Zeilen später, sichtlich noch im gleichen Gedankengang: „Ich fühle mich so sehr glücklich in Ihrer Familie. Sie sind alle so herzlich zu mir." [62]

Auch das Verhältnis der übrigen Personen zur Landschaft harmoniert gut mit der gespannten Stimmung des Stückes. Mutter Vockerat liebt die Gegend um Breslau mehr, die Mark ist ihr zu sandig. Auch Käthe ist nie in dieser Umgebung recht heimisch geworden, und Vater Vockerat schließlich lobt sich sein Gut und seine Landwirtschaft. So ist gerade die Wahl eines Ortes, in dem die meisten handelnden Personen nicht heimisch und verwurzelt sind, geschickt ausgenutzt für die Stimmung des Stückes.

2. Tageszeit, Jahreszeit und Witterung.

Es ist natürlich, daß bei stets gleichbleibender Dekoration (Örtlichkeit) die Rolle der veränderlichen Naturfaktoren eine entsprechend größere sein wird. So finden sich zunächst vor den einzelnen Akten knappe, dem Theater wie dem Leser gleich dienliche Beleuchtungs- oder Zeitangaben, z. B. im 2. Akt: „Ein schöner Herbstmorgen." [63] Meist fehlt die Witterungsangabe allerdings. Wir erfahren sie dann gleich zu Beginn im Dialog: so z. B. im 3. Akt, wo es in der Bemerkung nur heißt: „Morgens gegen zehn Uhr," gleich darauf aber erscheint Johannes mit den Worten: „Ein schauderhaftes Nebelwetter". [64] Eine eigenartige Ausnahme bildet nur der 1. Akt. Die Bemerkung, die allen fünf Akten vorausgeht, bringt nur Angaben über die Örtlichkeit, die vor dem 1. Akt nur solche über die augenblickliche Situation im Zimmer. Auch im Dialog finden sich zunächst keine bestimmten Hinweise. Später hören wir, daß schönes Wetter

62. Ausgewählte Werke 1, S. 214/15.
63. Ausgewählte Werke 1, S. 214.
64. Ausgewählte Werke 1, S. 239.

herrscht und noch später, daß es im Garten wärmer als im Zimmer ist. Die Jahreszeit wissen wir damit immer noch nicht; erst viel später erfahren wir durch die nebenher laufende Bemerkung „noch Rosen“,[65] daß es spät im Jahr, also Herbst sein muß. Ebenso nebenbei wird die Tageszeit durch die Vorbereitungen zum Essen als Mittag bestimmt. Diese eigenartige, für den Leser zumindest umständliche und ungeschickte Form der Natureinknüpfung muß aber eine innere Ursache haben. So scheint sich hier zunächst wieder die zunehmende Bindung Hauptmanns an das Theater zu zeigen, denn für die Bühne bietet sich dabei keine Schwierigkeit. Die für den Zuschauer nötige Illusion kann der Regisseur durch Beleuchtung und entsprechende Prospekte (Herbstfärbung des Gartens) leicht verwirklichen. Der Dialog bringt dann nur noch die nötige Bestätigung. Aber noch eine zweite Erklärung scheint sich finden zu lassen. Bei der Besprechung von „Vor Sonnenaufgang“ hatte ich auf die Bildhaftigkeit in Hauptmanns Naturbetrachtung hingewiesen. Es liegt ihm zuerst vor allem daran, das Bild des Schauplatzes, wie er es sich vorstellt, vor unseren Augen lebendig werden zu lassen. So hatte er hier den Blick auf Garten und See als Grundeinfall, ohne sich noch im einzelnen um Beleuchtung usw. zu kümmern. Erst später — wie sich noch zeigen wird, vor allem der wechselnden Stimmung der Handlung entsprechend — kommen die übrigen Naturelemente zu ihrem Recht.

Nun von der Form zum Stoff der Natureinknüpfung! Es lassen sich drei Stoffgebiete unterscheiden, und zwar erstens die Naturelemente, soweit sie selbst zur Darstellung gebracht werden, zweitens ihre Einwirkung auf die Örtlichkeit (herbstliche Färbung der Bäume), also die indirekten jahreszeitlichen Charakeristika, und drittens die Naturelemente in Verbindung mit menschlichen Gewohnheiten und Handlungen.

Zunächst die erste Gruppe: jeder Akt, außer dem besprochenen ersten, hat von vornherein sein deutliches jahres- und tageszeitliches Gepräge. Besonders lebendig sind bei aller Knappheit die Hinweise im 2. Akt. Für den Leser geht zunächst die Angabe „Ein schöner Herbstmorgen“[66] in der szenischen

65. Ausgewählte Werke 1, S. 210.
66. Ausgewählte Werke 1, S. 214.

Bemerkung voraus. Das darauffolgende Gespräch bringt dann auch für den Hörer die Bestätigung und Erweiterungen: es ist frisch, es hat früh sogar gereift, Sommerfäden werden erwähnt. Damit ist auf etwa einer Seite Text in wenigen eingestreuten Worten die Stimmung eines kühlen, klaren Herbstmorgens umrissen. Ein ganz anderes Bild bietet der 3. Akt. Er spielt an einem trüben Vormittag gegen zehn Uhr. Hinweise, wie „schauderhaftes Nebelwetter" und „Es wird gar nicht Tag heut"[67] geben, wie im 2. Akt, ein eindringliches Bild. Dieser Witterungswechsel hat symbolische Bedeutung. In den acht Tagen, die zwischen dem 2. und 3. Akt liegen, ist in das — wenigstens nach außen hin — ruhige und sonnige Heim Verwirrung geraten. Düstere Wolken beschatten das Geschehen und künden den tragischen Ausgang an. Hier findet sich nun, wie schon angedeutet, noch eine weitere Erklärung dafür, daß der Dichter die Witterung noch nicht gleich im 1. Akt so wichtig nahm. Erst als die Handlung in Fluß gekommen ist, besonders hier zur Charakterisierung der Veränderung, die nicht nur mit der Natur, sondern auch mit den Menschen inzwischen vor sich gegangen ist, benötigt er ein eindringlicheres Unterstreichen der Natursituation. Auch innerhalb des Aktes wird die Natur in dieser Weise verwendet, um die wechselnde Stimmung und Erregtheit der Personen zu kennzeichnen. Anna will Frau Käthe, die sich unglücklich fühlt, trösten und sagt mit Hinblick auf den Garten: „Siehst Du, nun scheint sogar die liebe Sonne wieder"; gleich darauf kommt Johannes, ärgerlich, daß Anna schon abreisen will, und möchte sie halten: „Es fängt wieder an zu regnen",[68] noch etwas später spricht er von „Nacht und Nebel"[68a], sodaß man sie nicht fortschicken kann. Es ist ganz klar, daß der Witterungswechsel an dieser Stelle einzig und allein aus der seelischen Verfassung der Personen heraus zu verstehen und darum vom Dichter bewußt eingefügt ist.

Es hatte sich also bisher gezeigt, daß Tageszeit und Witterung dort vor allem deutlich werden, wo sie gleichzeitig eine symbolische Funktion zu erfüllen haben. Dem entspricht es,

67. Ausgewählte Werke 1, S. 239.
68. Ausgewählte Werke 1, S. 247.
68a. Ausgewählte Werke 1, S. 248.

wenn sich im 4. Akt wieder eine geringere Deutlichkeit der Natur findet. Die Stimmung ist im wesentlichen dieselbe geblieben. Zumindest findet sich keine so starke Entwicklung, wie zwischen dem 2. und 3. Akt. So ist hier die Funktion der Natur eine vorwiegend sachliche. Es muß noch einmal besseres Wetter geworden sein, wir hören von einem Spaziergang in den Wald, den Anna und Johannes unternehmen. Erst viel später wieder findet sich ein knapper Hinweis, daß es noch Herbst ist, denn es wird zeitig dunkel und kühl am Abend. In der einleitenden Bemerkung hieß es nur einfach: „Nachmittags zwischen vier und fünf.“ [69]

Im letzten Akt tritt dann wieder die stimmungsmäßige Funktion der Natur in ihr Recht. Wie schon so oft, wählt Hauptmann die Nacht für den Abschluß der Tragödie und hüllt damit die Katastrophe in Dunkelheit. Es ist die uralte Verbindung von grausigem Geschehen mit Nacht und Finsternis, die Hauptmann aufs feinste ausgebildet hat. Ich hatte schon darauf hingewiesen, wie hier Hauptmann die Außenwelt, vor allem durch akustische Mittel, trotz der Dunkelheit spürbar werden läßt. In der szenischen Bemerkung,[70] die den Zug schildert, wie er durch den nächtlichen Wald fährt, hält und weiter fährt, findet sich nun die einzige Stelle, die noch deutlich an den Epiker erinnert, wenn man etwa an entsprechende Szenen im „Bahnwärter Thiel“ denkt. Außer diesen akustischen Mitteln, zu denen auch das Holopp-Rufen Brauns über den See gehört, finden sich dann auch die übrigen Stimmungsmittel einer märkischen Nacht, wie wir sie zum großen Teil schon vom „Fasching“ her kennen: „Auf der Veranda liegt blasses Mondlicht“, „Wilde Gänse — siehst du! dort! überm See.“ [70] Eine kleine stimmungsmäßige Feinheit sei noch erwähnt, durch deren Kontrast zur Wirklichkeit sich eine erschütternde, tragische Ironie ergibt. Mutter Vockerat beruhigt ihre Tochter, morgen, im sonnigen Garten, werde alles anders aussehen, draußen aber liegt Johannes schon tot. Nie wird es wieder einen sonnigen Garten für diese Menschen geben.

---

69. Ausgewählte Werke 1, S. 259.
70. Ausgewählte Werke 1, S. 287.

Die zweite Gruppe umfaßt nun die indirekten jahreszeitlichen Charakteristika. Es sind im wesentlichen Blumen u. dgl., die eine lebhaftere Herbstschilderung ermöglichen. Dazu kommt, daß mit diesem künstlerischen Mittel gewissermaßen die herbstliche Natur in das Zimmer hinein und damit auf den eigentlichen Schauplatz gebracht werden kann. So sehen wir schon im 1. Akt einen Strauß später Rosen auf dem Tisch; im 2. Akt, in dem erst recht eigentlich die Herbststimmung lebendig wird, spielen dann diese Dinge eine große Rolle. Anna und Johannes nehmen den Wein ab und bringen ihn ins Haus. Anna hat sich einen Strauß bunter Herbstblätter angesteckt, bringt Weinranken mit herein und dekoriert den Tisch. Recht eindrucksvoll ist ihre Szene im 4. Akt im entscheidenden Gespräch mit Braun. Hier ist als besonders kunstvoll die Verknüpfung mit der Handlung zu erwähnen: wie sich Anna das ganze Gespräch hindurch, um äußerlich gleichgültig zu erscheinen, mit dem Blumenstrauß beschäftigt, ihn aufbindet, ordnet und wieder ordnet und ihn schließlich, als Braun gegangen ist, impulsiv von sich schleudert, — das alles sind außerordentlich wirkungsvolle Einzelheiten, die dem innerseelischen Geschehen einen sinnlich-sichtbaren Ausdruck verleihen. An dieser Stelle, wie überhaupt in diesem kleinen Sondergebiet, — aber nur hier —, findet sich noch die naturalistische Detailbetrachtung vor. Auch die Episode mit der Wespe am Frühstückstisch, die ebenfalls irgendwie zur jahreszeitlichen Charakterisierung beiträgt, ist in diesem Sinne eine solche Einzelbeobachtung.

Es bleibt schließlich ein drittes, noch weniger umfangreiches Stoffgebiet. Es sind Stellen, in denen die Jahreszeit — vorwiegend durch die Temperatur — in irgend einer Verbindung mit menschlichen Gewohnheiten steht. Der Herbst ist als typische Übergangszeit gekennzeichnet. Man läßt die Verandatür offen, denn die Sonne wärmt noch, während die Zimmer schon ausgekühlt sind. Aber die Luft ist kalt, die von draußen Kommenden bringen Kälte mit herein, man muß bald heizen. Mutter Vockerat lobt sich die sonnige, warme Veranda. Hier feiert sie ihre Morgenandacht. Alle diese gelegentlichen Hinweise im Dialog tragen weiter zu einer lebendigen Darstellung der Herbsttage bei.

Als Anhang seien noch einige Naturvergleiche erwähnt, die dem Johannes zur Charakterisierung seines seelischen Zustandes in den Mund gelegt sind. Sie sollen wohl dadurch, daß er seine Bilder aus der Natur wählt, eine gewisse Naturverbundenheit seinerseits betonen, zeigen aber gerade durch ihre Abstraktheit, wie diese Naturverbundenheit nur scheinbar und wie er selbst weit entfernt von einer wirklichen ich-gelösten Hingabe an die Natur ist. Dahin gehört es etwa, wenn er sich selbst als ausgedörrte Heide empfindet, der das Erscheinen Annas Erquickung gebracht hat. Auch Anna gebraucht derartige Vergleiche aus der Natur, aber bei ihr sind sie schon tiefer empfunden, nicht nur so leicht hingeworfen; so etwa, wenn sie den neuen idealen Zustand, von dem sie träumt, mit einem zarten Pflänzchen vergleicht, das geschont werden muß, wenn es später Frucht bringen soll, und sie daraus die Notwendigkeit der Trennung ableitet.

Als Ergebnis läßt sich zusammenfassend sagen: Die „Einsamen Menschen" bedeuten einen entscheidenden Schritt vorwärts in der Entwicklung der Natureinknüpfung. Hauptmann hat jetzt im wesentlichen die dem Drama gemäße Form der Naturdarstellung gefunden, die sich vor allem in zwei wichtigen Punkten äußert:

1. Die Natureinbeziehung ist, obgleich sie jetzt das ganze Drama durchdringt, in der Ausführung der einzelnen Stellen knapper geworden, büßt aber dabei keineswegs an sinnlicher Deutlichkeit ein; sie stellt der Bühne keine unmöglichen Aufgaben mehr.

2. Die Natur erhält stärkere Bindung an Mensch und Handlung, ohne je durch Überhandnehmen zu stören; sie ist durchaus — sei es in sachlicher, sei es in stimmungsmäßig untermalender Form — begleitender Faktor.

Daneben zeigt sich freilich die Anlage des Bühnenbildes als abhängig von der Bühne der Zeit. In einzelnen Fällen findet sich auch noch naturalistische Detailbetrachtung (Herbstblumen, Trauben usw.) und Abhängigkeit von der Epik (szenische Bemerkung im 5. Akt: die Geräusche in der Nacht). Das sind aber Einzelheiten, über denen der entscheidende Fortschritt nicht übersehen werden darf.

§ 13. Die Weber.

1. Die Örtlichkeit.

Mit den „Webern" kehrt Hauptmann in die Heimat zurück. Während die Berliner Stücke vorwiegend Einzelschicksale schilderten, findet sich hier das Schicksal einer ganzen Provinz bzw. eines bestimmten Standes, ähnlich wie in „Vor Sonnenaufgang". Hauptmann, der Weberenkel, wurde zum Künder des Weberschicksals aus einem tiefen Mitfühlen heraus mit der Not seines Landes und seiner Landsleute. Diese Tragödie des sozialen Mitleides ist insofern das reinste naturalistische Drama, als es entstanden ist auf Grund sorgfältiger Erforschung der Quellen und einer Reise durch das Gebiet der Handlung, wobei der Dichter Gelegenheit hatte, noch Überlebende des Weberaufstandes zu sehen und zu sprechen. Auch im Fehlen eines eigentlichen Helden und in der weiteren Ausgestaltung des Dialektes[71] entspricht es den naturalistischen Tendenzen. Wie steht es nun dabei mit dem Einfügen der Natur? Es fällt zunächst die äußerst geringe Rolle auf, die die Örtlichkeit spielt. Es bleibt im wesentlichen bei der Erwähnung der Ortschaften. So werden wir gleich zu Beginn in der szenischen Bemerkung[72] mit den drei Dörfern bekannt gemacht, in denen die fünf Akte spielen: Kaschbach im Eulengebirge, Peterswaldau und Langenbielau am Fuße des Eulengebirges. Freilich sind diese Angaben zunächst nur für den Leser nützlich. Für den Hörer müßten sie, damit er von vornherein im Bilde ist, auf dem Theaterzettel abgedruckt sein.[73] Wir werden zunächst an den Herd des Aufstandes, die Abgabestube in Peterswaldau, geführt, dann an den Ort höchster Not, ins Gebirge hinein, in die Weberhütte von Kaschbach, alsdann zu Beginn des Aufstandes wieder nach Peterswaldau in den Kretscham und in das Haus Dreißigers. Schließlich erleben wir im 5. Akt in dem nicht weit entfernten Langenbielau das Ende des kurzen Aufruhrs.

---

71. Wir lesen das Werk heute in einer der Schriftsprache angenäherten Fassung, die Urfassung, „De Waber", zeigt rein schlesischen Dialekt.

72. Diese zusammenfassende Bemerkung fehlt in den ersten Ausgaben.

73. S. o. S. 67 (dasselbe im „Friedensfest").

In diesen durch die tatsächlichen Ereignisse bedingten Ortschaften vollzieht sich die Handlung nur in geschlossenen Räumen. Was wir an landschaftlichen Eigentümlichkeiten der Orte erfahren, ist nur sehr wenig. In der szenischen Bemerkung hieß es, daß Peterswaldau und Langenbielau etwas außerhalb am Fuße des Eulengebirges liegen, Kaschbach dagegen tiefer im Gebirge selbst. Zur Charakterisierung der Örtlichkeit ist nur ein Flüßchen wichtig, das sich durch die Gegend zieht. Es wird häufig erwähnt und die „Bache" genannt. Wo die Bache aus dem Gebirge austritt, also am Fuße des Gebirges, herrscht noch etwas Wohlstand. Hier stellen die Vertreter der Regierung ihre Prüfungen der Not an und finden, daß es nicht so schlimm ist; dort wohnen auch die Fabrikanten. Geht man aber etwas weiter hinein, „wo de Bache eintritt" [74], da herrscht die Not. Dort kleben Hütten an den Bergen, die nicht mehr ein Streichholz zum Anzünden lohnen. Wie weit das alles an der Wirklichkeit studiert ist, zeigt ein interessanter Bericht Schlenthers über den heutigen Zustand des Schauplatzes: auch er fand am Fuße des Gebirges die Fabrikantenvillen, die elende Weberhütte fehlte fast ganz. „Erst wenn man oberhalb Peterswaldau höher ins Gebirge hineinsteigt, und wenn sich hinter einem wildromantischen Waldgrunde der Blick auf die weit und breit über das Hügelland vereinzelten Strohdächer von Kaschbach öffnet, merkt man, daß in diesen verlassenen, öden Sitzen noch die Armut kauert. . . Wer durch jene drei Dörfer wandert, die den Schauplatz des Dramas bilden, durch Peterswaldau, Kaschbach, Langenbielau, hat nicht den Eindruck, dem Weberhelden gehe es jetzt besser, sondern der Weberheld sei ausgestorben." [75] Vergleicht man diese Schilderung mit den Ergebnissen des Ausfluges zum Schauplatz des „Bahnwärter Thiel", so werden hier neben der natürlichen Freiheit des Dichters (Hauptmann nahm mehr den großen allgemeinen Milieueindruck anstelle nebensächlicher Kleinigkeiten in sich auf) auch besonders die Veränderungen, die die Zeit am Schauplatz schafft, deutlich. Eine genaue Nachprüfung in diesem Sinne ist hier wie dort heute nicht mehr möglich. Schlenther berichtet uns auch, daß die Bache ein Gebirgsbach ist, „der von

74. Ausgewählte Werke 1, S. 340.
75. Schlenther S. 88/89.

der Hohen Eule her die Weistritz sucht".[76] Sie wird auch sonst öfter im Drama erwähnt; in Steinkunzendorf soll an der Bache ein vor Hunger Verrückter sitzen. Nach dem Aufstand heißt es, daß die Bache vor Dreißigers Haus verstopft und übergelaufen ist von all den Gegenständen, die man aus dem geplünderten Haus hineingeworfen hat.

Die Armut der Weber wird noch dadurch verstärkt, daß das Land nicht viel an Schätzen hergibt; die paar Kartoffeln hat das Unwetter vernichtet, Brennholz müssen sie sich heimlich bei Nacht und Nebel holen. Der Bauer steckt mit dem Fabrikanten unter einer Decke; er läßt sich wohl von den Webern helfen, wie sie verpflichtet sind, aber zum Dank lacht er sie höhnisch aus und schilt sie noch, sie brächten es nie fertig, Land zu bestellen.

Insgesamt ergeben die wenigen Ortsnamen und die paar anderen Hinweise doch ein lebendiges, geschlossenes Bild von einem Stück deutscher Erde und seiner Not. Der enge Raum der Hütten und Häuser weitet sich zum „Elendbezirk"[77] des schlesischen Weberleidens. Mittel dazu ist für den Dichter auch die starke Einbeziehung des Außenraumes[78] durch Kommen und Gehen auch größerer Massen und schließlich besonders durch akustische Mittel (Absingen des Weberliedes, der Tumult und das Ende des Aufstandes), so daß wir den Eindruck einer sich über das ganze Land hin fortpflanzenden Unruhe haben. Freilich erreicht die Natur bei der heißblütig vorwärts stürmenden Handlung nicht jene sinnliche Deutlichkeit wie in den früheren und auch vielen späteren Werken. Aber ist das nötig in einem Drama, wo jeder einzelne der Weber die Züge des schlesischen Erdreichs an sich trägt, wo jeder einzelne Kunde gibt von der Not schlesischen Landes?

2. Tageszeit, Jahreszeit und Witterung.

Der Örtlichkeit gegenüber erreichen die anderen Naturfaktoren stellenweise eine erheblich größere Deutlichkeit, so zu-

76. Schlenther S. 88.
77. Zabludowski S. 41.
78. Die Grenze unseres Themas „Natur" in strengem Sinne wird dabei freilich überschritten.

nächst der heiße Mittag des 1. Aktes. Die szenische Anmerkung lautet: „Es ist ein schwüler Tag gegen Ende Mai. Die Uhr zeigt zwölf.“ [79] Ein neues Moment ist es immerhin, die Tageszeit bei geschlossenem Raum dem Zuschauer gleich zu Beginn durch eine Uhr sichtbar werden zu lassen [80]. Ein ähnliches Mittel ist nachher das Sirenenzeichen, das die Mittagspause ankündigt. Die schwüle Witterung wird durch die Wahl der Mittagsstunde noch unterstrichen und uns im Laufe des Aktes auch im Dialog und in dem Verhalten der auftretenden Personen außerordentlich anschaulich gemacht. „Bäcker: ...'Da soll eener wieder schwitz'n wie a Laugensack' Erster Weber: 's sticht gar sehr nach Regen.' “ [81] Der alte Baumert wischt sich beim Eintreten den Schweiß ab. Im Gegensatz zu den schwitzenden Webern stört den feinen Herrn Pfeifer noch die Zugluft, und er packt sich einen dicken Schal um den Hals. Die Wahl eines solchen heißen Tages ist für die Exposition des Dramas von außerordentlicher stimmungsmäßiger Bedeutung. Es liegt etwas in der Luft, es zieht sich ein Unwetter über dem Haupt des Fabrikanten zusammen ('s sticht ... nach Regen!). Knapp sachlich auf der einen Seite und dabei mit tiefer symbolischer Bedeutung auf der anderen sind diese Angaben gemacht, in genau der Weise wie in den „Einsamen Menschen“. Aber mit dieser einen bedeutenden Aufgabe ist die Rolle der Witterung und Jahreszeit auch so gut wie erschöpft. Sie sollte in der Exposition die Situation kennzeichnen und erfüllt diese Aufgabe vorzüglich. Im folgenden läßt die vorwärtsschreitende Handlung für eine derartige Rolle der Natur keinen Raum mehr. Nur einige Hinweise fallen noch: die Wohnungen der Weber sind so beschaffen, daß sie jedem Unwetter preisgegeben sind. Besondere Angst hat man vor dem Winter, zumal in diesem Jahr das Wasser die Kartoffelernte vernichtet hat; außerdem fehlt es an Heizmaterial.

Etwas anders liegen die Dinge bei der Rolle der Tageszeit, insbesondere der Beleuchtung. Hier finden sich einige ganz aus-

79. Ausgewählte Werke 1, S. 299.

80. Hierzu vgl. Junghans S. 50/51. Bei Hauptmann dieses Motiv sonst nicht!

81. Ausgewählte Werke 1, S. 300.

führlich ins einzelne gehende Vorschriften in der szenischen Bemerkung zum 2. Akt, der in der Kaschbacher Weberhütte spielt. „Durch zwei kleine, zum Teil mit Papier verklebte und mit Stroh verstopfte Fensterlöcher der linken Wand dringt schwaches, rosafarbenes Licht des Abends.“ Im folgenden wird die Beleuchtung weiter dargestellt, wie sie die arbeitenden Mädchen trifft, „Der alten Frau leuchtet der warme Hauch voll über Gesicht, Hals und Brust“.[82] Auch ein Teil einer Wand ist noch beleuchtet, das übrige liegt im Dunkel. Mit besonderer Liebe hat der Dichter in dieser Schilderung das trostlose Interieur einer Weberhütte gezeichnet, und es ist ein Bild von erschütternder Realistik entstanden. Und doch scheint es, als ob der Hauch des rötlichen Abendlichtes einen ganz leisen, versöhnlichen Klang auch in dies traurigste aller Häuser bringen will.

Rein äußerlich ist diese Schilderung in der Form naturalistischer Detailbetrachtung gegeben und zwar durchaus geformt im Sinne epischer Kunst.[83] Aber sie unterscheidet sich doch schon wesentlich von ähnlichen Stellen, wie wir sie etwa in „Vor Sonnenaufgang“ hatten. Jene szenische Bemerkung ist streng von der eigentlichen Handlung des Aktes getrennt, sie gibt nur zuvor ein eingehendes Milieubild; im Verlauf der Handlung selbst finden sich dann keine derartigen ins einzelne gehende Schilderungen mehr. Diese Form der szenischen Bemerkung wird für die folgenden naturalistischen Dramen Hauptmanns geradezu kennzeichnend; wir werden also von nun an in diesen Fällen von einem Einfluß der Epik nicht mehr sprechen können, soweit sich solche Stellen nicht im Stück selbst, sondern nur in diesen einführenden Anmerkungen finden. Es handelt sich hier also jetzt um eine bewußt angewandte künstlerische Form. Noch ein Weiteres unterscheidet diese die Natur betreffenden Vorschriften gegenüber den frühesten Dramen: sie stellen der Bühne keine unmöglichen Aufgaben mehr, sondern unterstützen sie sogar, indem sie ihr durch diese Beleuchtungshinweise wichtige Möglichkeiten zur Hebung der Stimmung geben. Was also auf den ersten Blick wie ein Rückfall in das Anfangsstadium aus-

---

82. Ausgewählte Werke 1, S. 313.
83. S. o. S. 58, Anm. 12.

sah, ist in Wirklichkeit eine Weiterentwicklung. Nach der außerordentlich knappen Naturdarstellung in den „Einsamen Menschen" findet sich ein verstärktes Durchbrechen des Naturalismus und seiner Detailbetrachtung, aber in der Schilderung des Ortes, der Beleuchtung usw. streng getrennt von der eigentlichen menschlichen Handlung. Demzufolge wird die Beleuchtung im Laufe des Aktes kaum weiter erwähnt. Nur eine kleine Stelle findet sich noch: Ansorge will noch kein Licht anzünden, um zu sparen. Von einem etwaigen Dunkelwerden wird nichts gesagt.

Mit dieser einmaligen Schilderung des Inneren einer Weberhütte ist das Interesse Hauptmanns an Beleuchtungsangaben im wesentlichen erschöpft. Im 3. und 4. Akt (Kretscham und Dreißiger-Haus) finden sich Tageszeitangaben nur durch den Gruß: guten Mittag, guten Abend usw. Erst im 5. Akt, der wieder in einer Weberhütte spielt, findet sich ein schwacher Nachglanz der ersten Beleuchtungsangabe: er spielt am Morgen," das Licht fällt von der linken Seite in alle Räumlichkeiten."[84]

Kurz zusammengefaßt: „Die Weber" bringen wieder etwas Neues, wenn auch nur in ersten Andeutungen. Es findet sich Rückkehr zu naturalistischer Detailbetrachtung (auch in scheinbar epischer Form), aber auf neuer Grundlage, von der eigentlichen Handlung getrennt und diese daher nicht störend. Die neue Form zeigt sich allerdings erst in einer Beleuchtungsvorschrift, während die übrigen Naturelemente durch die Innenräume als Schauplätze und durch die gesteigerte Anteilnahme des Dichters am menschlichen Geschehen in ihrer Bewegung stark gehemmt sind.

§ 14. Kollege Crampton.

1. Die Örtlichkeit.

„Kollege Crampton" weist eine ungewöhnlich geringe Verwendung der Naturelemente auf. So ist es nötig, mit etwas Negativem zu beginnen und zu versuchen, Gründe für diese ge-

84. Ausgewählte Werke 1, S. 365.

ringe Rolle der Natur zu finden. Erst dann wird das wenige Vorhandene in den Gesamtzusammenhang gebracht werden können.

Schon bei der Besprechung der aktiven Rolle der Natur hatte ich als einen Grund für das Fehlen der Naturfunktion angegeben, daß vielleicht die Anlage des Werkes an sich eine Ursache dafür abgeben kann. Das gesteigerte Interesse des Dichters an seinem Helden läßt die Natur ganz zurücktreten. In ähnlicher Weise fand sich ja auch in den „Webern" stellenweise ein Zurücktreten der Umwelt unter dem Einfluß der vorwärts drängenden Handlung und der brennenden Anteilnahme des Dichters an dem Geschick seiner Weberhelden. So verrät auch hier die lebendige Zeichnung des Professors eine ganz besondere Anteilnahme des Dichters.

Dazu kommt der Schauplatz des Stückes, der schon an sich eine breitere Natureinknüpfung — zumindest für die Örtlichkeit — unmöglich macht. Die Handlung spielt in einer „größeren schlesischen Stadt" [85] und nur in geschlossenen Räumen. So bietet der Schauplatz höchstens die Möglichkeit zu Kontrasten. Die Bude des 4. Aktes, das „sogenannte möblierte Zimmer" [86] im Gasthaus, in dem der Professor haust, ist der denkbar schlimmste Aufenthalt für einen Maler. Nicht umsonst ist hier zum erstenmal die Sehnsucht des Künstlers nach dem Süden (hier Italien) von Hauptmann ganz leise angedeutet, die später vor allem in „Gabriel Schillings Flucht" als selbständiges Motiv noch große Bedeutung erlangen soll (Griechenland und Italien). Die Stellung Cramptons zur Natur ist im übrigen nicht leicht zu erkennen; in der Provinzstadt, dem „Nest" [87], fühlt er sich unglücklich. Er will lieber in eine größere Stadt. Allerdings bezieht sich der Ausdruck „Nest" gerade auf die Enge der Stadt und verrät seine Sehnsucht nach der Großstadt. Andererseits darf sein Abscheu vor dem freien Land (Thüringen) nicht als Abneigung gegen die Naturnähe, sondern als durch die spießigen Verwandten be-

---

85. Ausgewählte Werke 1, S. 387.
Gemeint ist Breslau, an das Hauptmann gerade als bildenden Künstler viele Jugenderinnerungen binden.
86. Ausgewählte Werke 1, S. 427.
87. Ausgewählte Werke 1, S. 396.

gründet angesehen werden, die ihm dort das Leben verleiden würden. Daß er der Erhabenheit der Natur sehr wohl zugänglich ist und sie liebt, zeigt seine Phantasie von einem Bild, das er schaffen will. In seiner elenden Stube stellt er es sich vor [88]: den Naturlaut will er gestalten, Meer, Sturm, Feuer, das aus der Erde dringt usw.

Mit diesen allgemeinen Feststellungen ist die Rolle der Örtlichkeit erschöpft. Von der Landschaft, in der das Stück spielt, Schlesien, die in den „Webern" stellenweise doch immerhin recht lebendig wurde, findet sich gar nichts.

2. Tageszeit, Jahreszeit und Witterung.

Etwas stärker ist die Tageszeit einbezogen, sie erreicht sogar in dem schon erwähnten 4. Akt eine erhebliche stimmungsmäßige Wirkung. Es ist so dunkel, daß die Lampe brennt. Nicht einmal Licht zur Arbeit hat der Professor in diesem elenden Quartier. Ein wirksamer Kontrast dazu ist das helle Atelier des 5. Aktes. Hier findet sich ein netter Scherz mit der Beleuchtung, wenn der Professor das Licht erst miserabel, dann, als er hört, daß er dort bleiben soll, vorzüglich findet. Um einen ähnlichen Scherz handelt es sich bei der Tageszeit des 1. Aktes. Am hellen Morgen, als der Professor im Atelier erwacht, denkt er, es ist Abend. In allen diesen Fällen findet sich also die Tageszeit und Beleuchtung in engster Verbindung mit dem Helden und zu seiner Charakterisierung.

Die Jahreszeit wird ebenfalls nur einmal deutlich. Im 5. Akt treten die jungen Leute „winterlich kostümiert ein. Ihre Gesichter sind glückstrahlend, vom Laufen gerötet" [89] Alles ist licht, klar und fröhlich im Gegensatz zur düsteren Stimmung des 4. Aktes.

Mit diesen wenigen Hinweisen ist die Rolle der Natur im „Kollegen Crampton" schon erschöpft. Irgend eine Entwicklung läßt sich für das Gesamtproblem daraus natürlich nicht ableiten. Höchstens ein gemeinsames Charakteristikum kann für fast alle Stellen gefunden werden: entsprechend der Mittelpunkts-

88. Ausgewählte Werke 1, S. 436.
89. Ausgewählte Werke 1, S. 441.

stellung des Helden sind die Natureinbeziehungen, soweit sie überhaupt Deutlichkeit erreichen, zur Charakteristik des Helden gegeben oder irgendwie aus seiner Stimmung heraus entstanden.

§ 15. Der Biberpelz.

1. Die Örtlichkeit.

In der naturalistischen Ausgestaltung des Umraumes, der landschaftlichen Umgebung des Schauplatzes, bedeutet „Der Biberpelz" einen großen Schritt vorwärts. Wieder ist es bezeichnenderweise die Erknerlandschaft, die für die neue Form gewählt wird, bevor sie auf Schlesien („Fuhrmann Henschel") Anwendung findet. Schon in den „Webern" fand sich der Versuch, durch Nennung von bestimmt ausgewählten Ortsnamen u. dgl. das Gesicht eines größeren Gebietes lebendig werden zu lassen. Freilich wurde dort eine besondere landschaftliche Deutlichkeit noch nicht erreicht. Ganz anders ist es im „Biberpelz". Die Erwähnung vieler Einzelheiten im Laufe der vier Akte gibt ein völlig geschlossenes Bild der Erknerlandschaft — vielleicht das ausführlichste in den Dramen überhaupt. Hauptmanns Neigung zur Bildhaftigkeit entsprechend, findet sich die Hauptmenge dieser Hinweise bereits im 1. Akt und zwar, ganz den Gesetzen des Dramas gemäß, im Dialog. Der Akt spielt wie alle anderen in einem geschlossenen Raum, die Dekoration kommt also für die Darstellung der Natur nicht in Frage. Auch die szenische Bemerkung sagt nur: „irgendwo um Berlin."[90] Bald hören wir aber, daß das Haus nahe an der Spree liegt, daß Berlin nicht weit ist, denn Wulkow fährt immer hin und her. Ein See ist in der Nähe,[91] über den man eben im Dunkeln den gestohlenen Bock gebracht hat. Das Haus liegt frei in einem Garten, so daß man Sommerfrischler aufnehmen will. Ein Vergleich mit den Novellen zeigt, wie Hauptmann sich der neuen Form jetzt angepaßt hat. Es findet sich keine ausführliche Schilderung des Sees oder des Gartengrundstückes, sondern nur ganz knappe

90. Ausgewählte Werke 1, S. 452.
91. Vielleicht handelt es sich um denselben See wie im „Fasching".

Hinweise sind gegeben, von denen keiner isoliert für sich oder um seiner selbst willen dasteht; sie sind äußerst geschickt in den Dialog eingebaut und stets mit der menschlichen Handlung irgendwie in Beziehung gesetzt. Besonders kunstvoll ist der Umraum auch durch Gehen und Kommen der Handelnden mit dem Geschehen in Verbindung gesetzt. So hören wir aus der Ferne von der Spree her das Rufen des Ehepaares Motes, das Julius Wolff übersetzt. Als sie dann auftreten, hat Frau Motes zwei Schlingen in der Hand, die sie in nächster Nähe des Gartens gefunden hat. Alles in allem ergibt sich schon hier im ersten Akt ein Bild der Umgebung des Schauplatzes von einer Deutlichkeit, wie sie bisher noch nicht erreicht wurde.

In den folgenden Akten finden sich dann noch verschiedene Ergänzungen. Einige andere Ortschaften (z. B. Treptow) werden erwähnt und erweitern den Raum. In nächster Nähe des Hauses ist der Ziegenstall, dort vergräbt man das Geld. Der Garten vor Krügers Haus und die Straße, wo das Holz gelegen hat, werden genannt. Alles das sind Kleinigkeiten, die die Örtlichkeit lebendig werden lassen, aber nur soweit eingeführt sind, als sie für die Handlung Bedeutung haben. Dabei ist in der Gestaltung des Bühnenbildes dem Regisseur völlig freie Hand gelassen, denn der 2. und 4. Akt verlangen ausdrücklich „Raum mit drei Fenstern in der Hinterwand".[92] Über das, was durch die Fenster zu sehen ist, wird nichts gesagt, nur helles Vormittagslicht ist angegeben. Die Möglichkeit, irgend etwas Winterliches im Durchblick zu zeigen, ist offen gelassen.

Damit kommen wir zu einer Eigenart der Örtlichkeit; sie ist, ähnlich wie im „Fasching", stark jahreszeitlich bedingt. Aber auch hier finden sich, genau wie überall, keine breiteren Ausführungen. Wir hören etwa von Spuren im Schnee auf der Straße, die untersucht werden, um den Holzdieb zu ermitteln. Wieder also handelt es sich um eine Einbeziehung im Zusammenhang mit der Handlung. Noch stärker tritt diese Tatsache in der Verwendung der Spree und ihrer Vereisung heraus. Dieser Vorgang hat auch starke aktive Bedeutung[93] und schon damit engste Verbindung mit dem Geschehen. Selbst Nebenmotive

92. Ausgewählte Werke 1, S. 476.
93. S. o. S. 49/50.

fügen sich diesem großen Zweck zwanglos ein. Hierher gehört die Erwähnung, daß man — wahrscheinlich auf dem See — noch Schlittschuh laufen kann (es ist also noch etwas Frost) und daß Adelheid den kleinen Fleischer auf der Spree, die bei Wolffs Haus schon offen ist, im Kahn spazierenfährt. Dieser Wetterumschlag gibt dann auch Gelegenheit, im Dialog über die Möglichkeiten zu sprechen, ob Wulkow mit dem gestohlenen Pelz Berlin erreicht hat.

Die gesunde Lage des Schauplatzes abseits der Großstadt wird mehrfach deutlich. Doktor Fleischer fühlt sich hier draußen wohl und hat sich gut erholt. Wenn er fürchtet, daß Philippchen sich auf dem Wasser erkälten könnte, zeigt er sich noch als Städter, der erst kurze Zeit auf dem Lande lebt.

Zusammenfassend gilt für die Örtlichkeit: sie wird durch zahlreiche naturalistische Detailangaben in sachlicher Bindung an die Handlung außerordentlich deutlich. Die Form der Einknüpfung zeigt, wie weit der Dichter sich den Notwendigkeiten des Dramas angepaßt hat, wenn man dagegen hält, wie eine ganz ähnliche Landschaft, etwa im „Fasching", episch geschildert wurde.

2. Tageszeit, Jahreszeit und Witterung.

Von den übrigen Naturfaktoren spielt vor allem die Jahreszeit, wie aus dem oben Gesagten hervorgeht, im „Biberpelz" eine bedeutende Rolle. Schon die Landschaft zeigte häufig einen jahreszeitlichen Charakter. Auf die große (auch aktive) Rolle des Frostes bei der Gestaltung der Örtlichkeit hatte ich mehrfach hingewiesen. Es bleibt noch ein Blick auf die sonstigen jahreszeitlichen Einflüsse. Von vornherein bekommen wir einen viel lebhafteren Eindruck von der Winterkälte als im „Friedensfest", wo die Jahreszeit wesentlich durch menschliche Gebräuche (Weihnachtsbaum) dargestellt wurde. Hier hören wir dagegen, wie die Leute über den Frost klagen, die Tochter will nicht mehr zu Krügers, weil sie dort in der kalten Nacht das Holz von der Straße hereintragen soll. Schon in dieser letzten Bemerkung zeigt sich wieder die Bindung an die Handlung, obwohl es sich scheinbar um eine nebensächliche naturalistische

Kleinigkeit handelt. Dabei erfahren wir auch, daß es kurz nach Neujahr sein muß.

In den folgenden Akten finden sich ebenfalls derartige kurze Erwähnungen, die die winterliche Jahreszeit deutlich werden lassen; wenn im 2. Akt der Holzdiebstahl verhandelt wird, hören wir von Spuren im Schnee, von der großen Kälte usw. Ebenfalls in enger Bindung mit der Handlung wird uns der Wetterumschlag berichtet, denn dadurch herrscht völlige Ungewißheit über das Schicksal Wulkows, der mit dem gestohlenen Pelz nach Berlin unterwegs ist.

Während für die Jahreszeit die szenischen Bemerkungen nicht in Frage kamen, treten sie für die Bezeichnung der Tageszeit wieder in ihr Recht. Größere Deutlichkeit erreicht sie allerdings nur in dem Abend des 1. Aktes. „Es ist Winter, der Mond scheint.“[94] Die in den „Webern“ festgestellte Benutzung breiterer Darstellung für Beleuchtungszwecke[95] in den einleitenden szenischen Bemerkungen findet also hier noch keine Fortsetzung; sie wird überhaupt erst in den späteren Freiluftakten („Rose Bernd“) wieder verwendet.

Hier im „Biberpelz“ finden sich also die Tageszeitangaben wieder in der alten Art, wie etwa in den „Einsamen Menschen“, in einer kurzen Bemerkung und gelegentlichen Bestätigungen im Dialog. Solche Bestätigungen im 1. Akt treten ebenfalls wieder in Verbindung mit der Handlung. Jetzt, wo es beinahe Nacht ist, soll Leontine noch bei Krügers das Holz hereintragen. Die Nacht wird oft erwähnt im Zusammenhang mit Wolffs Diebeszügen, für die die Dunkelheit die Möglichkeit gibt, so im 2. und 3. Akt. Außer in dem erwähnten Abend des 1. Aktes erreicht aber die Tageszeit nirgends große Deutlichkeit, wird vor allem auch nie für irgendwelche stimmungsmäßigen Zwecke verwandt. So erfahren wir für den 2. Akt nur: „Es ist ein heller Wintervormittag“[96], im Dialog nur durch den Morgengruß bestätigt. Der 3. Akt spielt „Morgens gegen acht Uhr“[97] und zwar an einem Sonntag. Für den 4. Akt erfahren wir überhaupt

94. Ausgewählte Werke 1, S. 453.
95. S. o. S. 86 ff. (Vgl. auch S. 58, Anm. 12.)
96. Ausgewählte Werke 1, S. 476.
97. Ausgewählte Werke 1, S. 493.

nichts, dem Dialog nach ist es wieder ein Vormittag in der Amtsstube.

Hervorzuheben ist im „Biberpelz“, wie es schon in verschiedenen anderen Dramen beobachtet wurde, ein Nachlassen der Natureinknüpfung im Laufe der Akte. Es besteht für Hauptmann von vornherein eine bestimmte landschaftliche und jahreszeitliche Vorstellung für das ganze Drama, deren Ausgestaltung dann vorwiegend im ersten Teil des Stückes vorgenommen wird. Mit fortschreitender Handlung — vielleicht auch von ihr beeinflußt — tritt dann die Rolle der Naturfaktoren mehr und mehr zurück.

Im ganzen findet sich im „Biberpelz“ vor allem die Fortsetzung einer in den „Webern“ begonnenen Linie: die Natur wird durch naturalistisches Zusammentragen von vielen einzelnen Hinweisen gestaltet und zwar, echt dramatisch, hier fast ausschließlich im Dialog. Dazu tritt eine in diesem Maße bisher noch nicht beobachtete Bindung der Hinweise an die Handlung. Die in den „Webern“ an einer Stelle festgestellte Ausnutzung der einleitenden szenischen Bemerkung für eine fast epische Stimmungsschilderung findet allerdings noch nicht ihre Fortsetzung, wie überhaupt jede symbolische Verwendung der Natur fehlt. Dafür läßt sich vielleicht eine Erklärung im Charakter der Komödie an sich finden. Die Handlung ist nicht so schwer und tief, daß sie durch stimmungsmäßige Effekte noch irgendwie gehoben werden müßte. Die naturalistische Form an sich ist für Hauptmann jedenfalls kein Hinderungsgrund. Er hat symbolische Mittel vorher verwendet und wird sie auch in den folgenden Werken wieder verwenden.

§ 16. Neue Formen. Hanneles Himmelfahrt.

Nach dem „Biberpelz“ erfolgt die entscheidende Wendung in Hauptmanns Schaffen. Er verläßt vorläufig die realistischen Gegenwartsstoffe und wendet sich romantisch-mythischen Märchenmotiven oder historischen Themen zu. Die Ursachen des so bedeutungsvollen Wandels sind oft genug abgehandelt worden und brauchen, da sie außerhalb unserer eigentlichen Aufgabe

liegen, hier nicht von neuem aufgegriffen zu werden. Nur soviel sei — vom Standpunkt der Naturbetrachtung aus — angedeutet: wenn wir einen Blick zurück werfen, kann uns dieser Wandel keineswegs überraschen. Schon verschiedentlich hatte sich — vielleicht deutlicher in den Novellen als in den Dramen — eine solche überquellende, ganz und gar unrealistische Mythik des Naturgefühls bei Hauptmann gezeigt, daß dies Übergehen zu völlig neuen Stoffen auch von hier aus begreiflich wird. Der Dichter konnte eben die andere, romantische, Seite seines Wesens, die gebieterisch ihr Recht forderte, einer Theorie zuliebe nicht auf die Dauer im Hintergrund belassen.

Der erste Durchbruch der neuen Form — zunächst freilich noch nicht auf dem Gebiete der Naturdarstellung — findet sich im Traumspiel „Hanneles Himmelfahrt". Diese Dichtung steht ganz deutlich noch auf der Grenze, denn sie ist in ihrem ersten Teil durchaus naturalistische Gegenwartsdichtung und bringt erst dann im Traum und in den Fieberphantasien des sterbenden Hannele die neue Form. Sie muß aus diesem Grunde hier etwas eingehender besprochen werden.

Die Örtlichkeit spielt in den naturalistischen Partien des „Hannele" nur an einer, dafür aber um so bedeutenderen Stelle eine Rolle. Es handelt sich um den Schauplatz, an dem das Unglück geschah: ihn schildert der Waldarbeiter Seidel, der Hannele aus dem Schmiedeteich herausgezogen hat. Er hatte gesehen, wie jemand auf dem Eise war und geradewegs auf die offene Stelle zulief. Die offene Stelle im Teich, die nie zufriert, erinnert deutlich an das gleiche Motiv im „Fasching"[98]. Es scheint mir, da es in genau derselben Form wieder auftaucht, für Hauptmann charakteristisch zu sein. Und doch zeigen sich feinere Verschiedenheiten in der Verwendung. Zunächst wird wieder einmal der Unterschied zwischen Novelle und Drama deutlich: im „Fasching" geschieht ein Unglück, Kielblock hatte die offene Stelle in der Dunkelheit nicht sehen können. Im Drama sucht Hannele die Stelle bewußt auf, um sich das Leben zu nehmen; der See bleibt also passiv, das Handeln des Menschen allein ausschlaggebend. Ein anderer Unterschied zeigt sich darin,

98. S. o. S. 34.

daß Hauptmann naturwissenschaftlich-getreue Einzelangaben wegläßt; so fehlt hier die Ursache für das Offenbleiben der Stelle, im „Fasching" hatte er noch genau hinzugesetzt: „dort wo das stets leicht erwärmte Wasser eines kleines Flüßchens hineintrat." [99] Einen Übergang zur Phantasiewelt bedeutet es dann schließlich, wenn auch Hannele selbst noch einmal vom See spricht und erzählt, der Herr Jesus habe sie unten auf dem Grunde des Sees gerufen.

Die Tageszeit spielt eine ganz geringe Rolle. Es wird wohl gesagt, daß die Handlung nachts vor sich geht, es wird Mondschein während des Unglücks erwähnt, aber ohne jede nähere Deutlichkeit. Die beiden weiteren Vorschriften, wonach Mondlicht die Gruppe um das Bett beleuchten soll,[100] leiten dann schon sehr stimmungsvoll in die Beleuchtung der Traumszenen über.

Stärkste Deutlichkeit erreicht die Witterung in der Einleitungsszene. „Es ist eine stürmische Dezembernacht",[101] lautet die szenische Bemerkung. Dann erscheint Hete und klagt über den Sturm und das kalte Wetter. Wie die Spannung des Zuschauers, nimmt auch die Gewalt des Sturmes bis zum Erscheinen Gottwalds zu. Beim Auftreten Pleschkes und Hankes heißt es schon: „sind von dem Sturm, welcher mit einem wütenden Stoß soeben wider das Haus fuhr, förmlich in den Flur hineingeworfen worden"; [102] und schließlich, als Gottwald mit Hannele erscheint, hören wir: „Heftige Windstöße wuchten gegen das Haus. Körniger Schnee wird gegen das Fenster geworfen." [103] Eine starke Durchdringung von sachlicher und symbolischer Naturfunktion ist in diesen Szenen erreicht.

Wenn ich in der Rolle der Örtlichkeit eine Abhängigkeit von etwas Früherem festgestellt hatte, so findet sich hier nun etwas wirklich Neues. Der Wind spielt an dieser Stelle zum erstenmal bei Hauptmann eine größere Rolle. Wir finden ihn dann später im „Henschel" und in genau derselben Form, wie

99. Fasching S. 42/43.
100. Ausgewählte Werke 2, S. 24 und 31.
101. Ausgewählte Werke 2, S. 13.
102. Ausgewählte Werke 2, S. 14.
103. Ausgewählte Werke 2, S. 16.

im „Hannele", im „Roten Hahn". Dort wird die Spannung bis zum Ausbrechen des Brandes ebenfalls durch eine Zunahme des Sturmes gesteigert, die bei jedem neuen Auftritt in szenischer Bemerkung berichtet wird.

Auch für die Rolle der Witterung findet sich in „Hanneles Himmelfahrt" ein langsames Übergehen in die Traumwelt, wenn Hannele noch einmal angstvoll des schrecklichen Wetters gedenkt: „Horch, wie der Wind rauscht! — Heute morgen hat ein Windbaum auf den Bergen gelegen",[104] dann aber schon ganz in ihre Märchenwelt gerät, wenn sie sich ausmalt, wie der dünne Schneider beim Sturm beinahe wegfliegt.

Die Rolle der Natur zeigt also in den realistischen Partien von „Hanneles Himmelfahrt" im allgemeinen bekannte Züge. Sie knüpft teils an Früheres an, bringt aber in der Ausgestaltung des Windes auch wesentlich Neues von Bedeutung für die späteren Werke. Am bemerkenswertesten scheint mir die feine Art und Weise zu sein, in der der Dichter jedes der drei Naturgebiete langsam von der Wirklichkeitswelt in die Traumwelt übergehen läßt.

In den folgenden dramatischen Werken Hauptmanns zeigt der „Florian Geyer" den historischen Raum, innerhalb dessen allerdings der Landschaftsraum gar keine Bedeutung hat, die „Versunkene Glocke" schließlich den stilisierten Märchenraum in reinster Form. Erst danach kehrt Hauptmann im „Fuhrmann Henschel" zu einem Gegenwartsstoff zurück. Ehe wir an dessen Betrachtung gehen, muß noch einmal festgestellt werden: Hauptmann hat jetzt erst beide Seiten seines dichterischen Wesens gefunden und wendet sie, seinem natürlichen Ausgleichsbedürfnis entsprechend, abwechselnd an. Ich werde von jetzt an nur die Gegenwartswerke behandeln, ohne die anderen Stoffe jedesmal zu erwähnen. Nur auf ein späteres Werk ist noch aufmerksam zu machen, das durch seine Mischung von realistischen und märchenhaften Szenen in die Nähe von „Hanneles Himmelfahrt" zu gehören scheint, es ist „Und Pippa tanzt". Aber hier gelangt die Natur gerade in der naturalistischen Wirtshausszene kaum zur Entfaltung, sondern erst in den mehr und mehr ins Mythisch-Märchenhafte gleitenden folgenden Akten.

104. Ausgewählte Werke 2, S. 24.

§ 17. Fuhrmann Henschel.

1. Die Örtlichkeit.

In Bezug auf die Natureinknüpfung bildet der „Fuhrmann Henschel" einen starken Kontrast zum „Biberpelz": dort eine ausschließlich sachliche Rolle der Natur in enger Verbindung mit den äußeren Vorgängen, hier eine ganz auf innerseelisches Geschehen gestellte Handlung, die vor allem einer symbolischen Verwendung der Naturelemente Raum und Möglichkeiten läßt. Dabei findet sich wieder in allen fünf Akten die geschlossene Dekoration, die allerdings für die Örtlichkeitsdarstellung keine Gelegenheit gibt. Der Ort der Handlung ist trotzdem genau bestimmt.[105] Die Angaben in der szenischen Bemerkung lauten: „Der Gasthof 'zum grauen Schwan' in einem schlesischen Badeort."[106] Wenn auch hier die nächste Heimat des Dichters als Schauplatz gewählt ist, so liegt doch sein ausschließliches Interesse bei den Menschen. Ganz mit Recht hat man dieses Stück als den „Höhepunkt des naturalistischen Seelendramas" bezeichnet.[107] In ihren Menschen, nicht in der äußeren Landschaft will Hauptmann die schlesische Heimat schildern. Das ist ganz den Erfordernissen des Dramas entsprechend. Soweit die Örtlichkeit überhaupt erwähnt wird, geschieht es wie in den zuletzt behandelten Dramen durch Ortsangaben. Aber im Gegensatz zum „Biberpelz" erreichen diese Angaben keinerlei landschaftliche Deutlichkeit. Es bleibt bei den bloßen Namensnennungen, die dazu dienen, einen größeren geographischen Raum des Geschehens kenntlich zu machen und den realistischen Wirklichkeitsgehalt der Dichtung zu unterstreichen. So hören wir von der nächsten größeren Stadt Waldenburg, von Freiburg, wo der Tierarzt wohnt, von Hannes Heimatsort Quolsdorf, woher auch Fabig kommt; auch die Provinzhauptstadt Breslau wird erwähnt.

---

105. Es ist Hauptmanns Vaterhaus in Salzbrunn. Das beweisen Einzelheiten im Dialog, wie etwa das Vorkommen einer Quelle, die mißliche Lage des Bades usw.

106. Ausgewählte Werke 2, S. 372.

107. Heise 1, S. 34.

Wie wenig es dem Dichter darauf ankommt, landschaftliche Deutlichkeit zu erreichen, zeigen die einzelnen szenischen Bemerkungen, die stets Fenster ausdrücklich vorschreiben, im 4. Akt sogar eine Glastür und Fenster ins Freie, aber nie die Möglichkeiten nützen, irgend einen Durchblick in die Natur zu geben. Das ist um so bemerkenswerter, als gerade zwischen dem „Biberpelz" und „Fuhrmann Henschel" Hauptmanns erste Verwendung einer freien Landschaft als Handlungsort liegt und zwar in dem zeitlos stilisierten Märchenraum der „Versunkenen Glocke". In Verbindung mit der Rückkehr zum Gegenwartsstoff findet sich also auch ein ausschließliches Wiederverwenden der Innendekoration.

Nur einmal wird eine Ortsangabe durch einen kleinen naturalistischen Kunstgriff deutlich und erreicht sogar stimmungsmäßig eine gewisse Wirkung. Im 2. Akt kommt Henschel vom Grabe seiner Frau mit einer Efeuranke. Hierdurch wird erstens sachlich eine ausgezeichnet deutliche Verbindung des Zwischenakt-Geschehens mit der eigentlichen Handlung erreicht, und zweitens wird die gegenwärtige seelische Verfassung Henschels gekennzeichnet. Zu beachten ist auch die äußerst geschickte Einflechtung mit dem Bestreben, den Dialog weiterzubringen. Die Ranke war bisher gar nicht erwähnt, plötzlich heißt es in der szenischen Anmerkung: „Siebenhaar ... hat in Gedanken eine Epheuranke ergriffen ... nun gewahrt er sie".[108] Jetzt merkt Siebenhaar, daß Henschel auf dem Friedhof war, und nun kommt das Gespräch zwanglos auf Henschels verstorbene Frau.

2. Tageszeit, Jahreszeit und Witterung.

Ganz anders steht es von vornherein mit der Rolle der übrigen Naturfaktoren. Sie werden — quantitativ allerdings nicht allzu zahlreich — intensiv für stimmungsmäßige Zwecke verwendet. Bezeichnenderweise finden sie sich am stärksten wieder in den ersten Akten und dann auch im nächtlichen Schlußbild, während sie in den mittleren Akten, in denen die Handlung dominiert, zurücktreten. Die Form der Einknüpfung ist noch dieselbe wie etwa in den „Einsamen Menschen", also eine

108. Ausgewählte Werke 2, S. 400.

knappe Angabe in der szenischen Bemerkung und entsprechende Stützen im Dialog. Es finden sich weder größere epische Schilderungen noch naturalistische Einzelheiten. Besonders wichtig ist, wie gesagt, die Rolle der Witterung in den ersten beiden Akten und der Kontrast, den sie miteinander bilden. Der 1. Akt: die sterbende Frau, alles ist auf düstere Farben gestellt, „das Dämmerlicht eines Winterspätnachmittags ... Es ist Mitte Februar und im Freien stürmisch.“ [109] Vor allem die letzte Angabe zeigt in ihrer Besonderheit, obgleich sie etwas außerhalb des Schauplatzes Liegendes bringt, die Theatersicherheit Hauptmanns. Gerade der Sturm, durch Geräusche ohne Schwierigkeiten für die Bühne darstellbar, gibt für das Sterben der Frau die unheimliche Stimmung, die für diesen Akt nötig ist und ihm sein besonderes Gepräge gibt.[110] Neben der einleitenden szenischen Bemerkung findet sich auch später noch einmal ein Hinweis: „heftiger Windstoß“.[111] Aber das ist kein für sich stehender Einschub wie in den ersten Dramen, sondern eine wirkliche Bühnenvorschrift, denn dadurch wird unmittelbar der folgende Dialog zwischen Henschel und Siebenhaar über das furchtbare Wetter ausgelöst.

Auch sonst finden sich im Dialog viele Hinweise auf das Wetter: neben dem Sturm, der beinahe ein Dach abgedeckt hat, regnet es noch, ein richtiges „Schmeißwetter“,[112] wie Hauffe es ausdrückt. Es ergibt sich aus alledem ein Bild von außerordentlicher Deutlichkeit, das nicht mehr isolierter Stimmungshintergrund ist, sondern unmittelbar zur Handlung gehört und sie durchdringt.

Ein anderes Bild im 2. Akt: Frau Henschel ist gestorben, die lebenstrotzende Hanne wirtschaftet im Haus, das Krankenbett fehlt im Zimmer, durch das geöffnete Fenster fluten Licht und Sonne eines Maienvormittags. Überall regt sich neues Leben und neue Hoffnung, just die richtige Zeit für Hanne, ihre

---

109. Ausgewählte Werke 2, S. 373.

110. Mit diesen Mitteln in Verbindung mit der Dämmerbeleuchtung erreichte die Inszenierung von Karl Heinz Martin (Berliner Volksbühne 1932) starke Wirkungen.

111. Ausgewählte Werke 2, S. 380.

112. Ausgewählte Werke 2, S. 378.

Absicht, Herrin im Hause zu werden, in die Tat umzusetzen. Im Dialog finden sich weniger Stützen als im 1. Akt. Die Stimmung dieses Aktes ist wieder mehr als ein Eindruck bildmäßig gesehen, während im 1. Akt die verschiedenen akustischen Mittel dazu kamen. Trotzdem ist gerade in der Kontrastierung dieser beiden Akte durch das Wetter in Parallelität mit dem Stimmungsgehalt des Geschehens eine hohe künstlerische Wirkung erreicht, der sich besonders bei einer Aufführung auf der Bühne niemand entziehen kann. Es ist dem Dichter hier etwas ganz ähnliches gelungen wie in den „Einsamen Menschen", wo im 2. und 3. Akt die veränderte Situation durch zwei miteinander in der Witterung kontrastierende Tage verdeutlicht wurde.

Etwas allerdings ganz anders Geartetes wird noch im Dialog des 2. Aktes erwähnt. Der Mai bedeutet für Wermelskirch und überhaupt für das ganze Bad den Beginn der kurzen Sommersaison, in der das Geld für die langen Wintermonate mit eingebracht werden muß. Der Winter ist die schlimme Jahreszeit für die Bewohner des Bades, aber mit dem Mai beginnt auch für sie eine neue Zeit.

Wie ich schon festgestellt hatte, läßt mit ansteigender Handlung die Rolle der Natur nach. Der 3. Akt spielt ein halbes Jahr später an einem Novemberabend. Daß die Natur, insbesondere das Wetter, hier keine Aufgabe zu erfüllen hat, wird schon äußerlich dadurch klar, daß der Dichter in der einleitenden szenischen Bemerkung nichts darüber aussagt. Wenn sich dann, allerdings viel später, doch noch solche Angaben finden, so haben sie eine durchaus sachliche Aufgabe in enger Bindung an äußere handlungsmäßige Vorgänge ohne symbolische Bedeutung. Es ist sehr kalt, die Personen, die von draußen kommen, tragen dicke Pelze. Schon dadurch wird eine jahreszeitliche Deutlichkeit erreicht, in ähnlicher Weise, wie schon häufig, und ebenso, wie im folgenden Akt, wenn der Kellner George in einem modernen Frühjahrskostüm erscheint. Die Kälte ist so stark, daß die kleine Berthel unterwegs beinahe erfroren wäre. Besonders wichtig ist schließlich die Tatsache, daß Glatteis ist, denn sie ist die Ursache für die zeitigere Rückkehr Henschels, weil er nicht reiten konnte und die Pferde verladen mußte. Hier erreicht eine sachliche Nebenfunktion beinahe aktive Bedeutung, wenn

auch die zeitige Rückkehr letzten Endes keinen Einfluß auf das eigentliche Geschehen hat.

Ebenso gering ist zunächst die Rolle der Natur im 4. Akt. Trotz des angegebenen Durchblicks ins Freie und der Erwähnung „Frühjahrs-Kostüm“ [113] findet sich keine weitere Angabe über Jahreszeit und Witterung. Erst ganz allmählich hören wir mehr. Der Akt spielt an einem Morgen. Auch über das Wetter des Tages erfahren wir ganz am Schluß des Aktes noch etwas. Aber die Art und Weise, wie wir es erfahren, verdient in diesem Falle ganz besondere Beachtung. Erregt ging der Dialog wechselnd auf und ab. Unmittelbar vor Henschels Ausbruch entsteht eine schicksalschwere Pause. In sie hinein spricht Fabig: „'s richtige Aprilwetter is das heute; bald scheint die Sonne, bald graupelt's wieder.“ [114] Schon vom Standpunkt des Naturalisten und getreuen Naturbeobachters ist diese Stelle eine feine Einzelheit. Sie ist ganz aus der Art des einfachen Mannes zu verstehen, der, von der unheimlichen Stille bedrückt, irgend etwas reden möchte und vom Wetter anfängt. Sie ist aber nicht nur gut beobachtet, sondern die ganze Verknüpfung mit dem Dialog und die Parallelität zwischen der wechselnden Stimmung der Personen und dem Aprilwetter verrät überdies höchste künstlerische Formung. Sie ist überhaupt für den ganzen Dialog dieses 4. Aktes bezeichnend: „Es steckt in der Führung dieses Gesprächs so unendlich viel Formwille, so viel künstlerische Selbstzucht, so viel konstruktive geistige Arbeit, daß wir heute, ganz im Gegensatz zu den Theoretikern des Naturalismus, diesen Stil als eine der stärksten Bändigungen der Wirklichkeit durch schöpferische Geistigkeit ansehen müssen.“ [115]

Im 5. Akt finden sich dann wieder eingehendere Angaben über die Natur. Jetzt werden zum erstenmal die Möglichkeiten benutzt, die das Fenster bietet. Die Anmerkung lautet: „Es ist Nacht, ziemlich heller Mondschein dringt durchs Fenster“,[116] dann kommt Henschel, „nimmt am Fenster Platz ... und blickt in den Mond.“ [116] Hier haben wir eine ähnliche Beleuchtungs-

113. Ausgewählte Werke 2, S. 420.
114. Ausgewählte Werke 2, S. 432.
115. Heise 1, S. 41.
116. Ausgewählte Werke 2, S. 436.

vorschrift zu Beginn des Aktes wie im 2. Akt der „Weber", aber sie ist nicht so ausführlich; sie ist vor allen Dingen kein isoliertes Bild, das mehr oder weniger für sich steht, sondern das eigentlich Wichtige folgt erst darauf im Dialog: oben in den Wolken erscheinen dem Fuhrmann Frau und Kind. Er ist ganz entrückt und in seinen Gedanken bei ihnen; er erinnert in dieser Szene an Thiel. Beiden ist bei aller Schlichtheit eine tiefe Poesie des Herzens gemeinsam. Ihnen steht gegenüber die Frau, die nichts von diesen Wesenszügen hat. Hanne sieht nur Wolken oben, ähnlich könnte auch Thiels zweite Frau sprechen. So finden wir in diesem kleinen Einzelzug wieder die stoffliche Verwandtschaft zwischen „Thiel" und „Henschel" bestätigt.

Wieder ist es also die Nacht, in der Hauptmann das Drama enden läßt. Diese Nachtschlüsse mögen hier einmal zusammengestellt werden. Ich nenne als typische Beispiele außer dem „Henschel" „Vor Sonnenaufgang" und „Einsame Menschen". Vorwiegend heiter geartete Stücke mit glücklichem Ausgang enden dagegen im hellen Tageslicht, so „Biberpelz" und „Kollege Crampton". Diese Eigenart ist keineswegs auf das Drama beschränkt, sondern gilt auch für die Novellen. So finden wir die nächtlichen Schlußszenen im „Thiel" und im „Fasching". Der Apostel dagegen, der ja in seinem Wahn zutiefst glücklich wird, geht am hellen, strahlenden Pfingsttag in sein Schicksal hinein. Diese uralte symbolische Verbindung zwischen Werkschluß und Tageszeit ist natürlich aus der literarischen Tradition heraus zu verstehen, aber von Hauptmann in besonders kunstvoller Weise angewendet und ausgestaltet.

Doch zurück zum „Fuhrmann Henschel": Henschels Nachtgedanken, meint Wermelskirch, wird der helle Tag vertreiben. Aber er glaubt wohl selbst nicht recht daran, und der Witz, den er beim Abgehen macht, vom Regen, auf den wieder Sonnenschein folgt, und vom Ehestandsgewitter klingt doch recht gezwungen. Ganz zum Schluß findet sich eine letzte symbolische Verwendung der Natur. Henschel ist in der Kammer. Hanne atmet auf, sie öffnet das Fenster; fast scheint es schon, als wenn es Tag werden und alles ins rechte Geleise kommen will, aber es ist nur trostloses, graues Zwielicht, das wir sehen. Die Sonne geht nicht mehr auf, bevor sich der Vorhang über dem Geschehen schließt.

Voran steht also im „Henschel“ die symbolische Rolle von Tageszeit und Witterung. Darüber tritt alles übrige in den Hintergrund. In ihrer Verwendung zeigt sich ein weiteres Heimischwerden Hauptmanns in der Welt des Dramas. Keine, auch nicht die kleinste Natureinknüpfung geschieht mehr um ihrer selbst willen, ohne den Blick auf das Ganze.

§ 18. Michael Kramer.

1. Die Örtlichkeit.

Wieder wählt Hauptmann als Schauplatz Breslau, die Stadt, an die ihn viele Jugenderinnerungen binden. Wieder ist es ein Künstlerdrama, das er dorthin verlegt, wie er selbst sich in der Breslauer Zeit als bildender Künstler betätigte. In diese Zeit fiel auch die erste Bekanntschaft mit seinem Freunde Hugo Ernst Schmidt, dem er nun das Drama „Michael Kramer“ widmet. Wie im „Kollegen Crampton“, so fehlt auch hier in diesem Großstadtstück, das wieder ausschließlich in Innenräumen spielt, fast jede Einknüpfung der Örtlichkeit. Die Umräume werden zwar häufiger mit einbezogen, aber ohne daß sie bei dem städtischen Milieu irgendwelche landschaftliche Deutlichkeit erreichen. So wird im dritten Akt, der in dem Lokal von Bänsch spielt, die Straße verschiedentlich durch Kommen und Gehen spürbar; bei der Verfolgung des fliehenden Arnold wird eingehend beschrieben, wie man von draußen zunächst noch die verschiedenen Geräusche hört, die dann nach und nach in der Ferne verklingen.

Nur an zwei Stellen wird die Umgebung auch als Naturraum einbezogen. Einmal wird im Gespräch über den Tod Arnolds die Oder erwähnt, an deren Ufer man ihn in der Nacht hat sitzen sehen. Derartige Szenen — ein Mensch am Ufer eines Flusses sitzend — hatten wir nun schon häufiger.[117] Es ist immer das gleiche, bildhaft gesehene Motiv, das, seiner Eigenart entsprechend, nicht an das Drama gebunden ist, sondern sich auch

117. Thiel mit den Kindern an der Spree (s. o. S. 35). Der vor Hunger Verrückte an der Bache in den „Webern“ (s. o. S. 85).

in den Novellen findet. Mit der Erwähnung der Oder wird die Gegend der Handlung deutlicher und Breslau als Ort so gut wie sichergestellt. Ferner spielt der Blick aus dem Atelierfenster des 2. Aktes eine größere stimmungsmäßige Rolle. Er wird uns zwar nicht in der szenischen Anmerkung als sichtbar beschrieben, sondern nur im Dialog erwähnt. Lachmann und Kramer betrachten die Pappelallee vor dem Fenster, die der Akademie etwas Tempelartiges gibt und die schon Böcklin bei seinem Besuche begeisterte. Hier ist, ganz ohne daß es besonders gesagt wird, irgend etwas von antiker Landschaft eingeflochten. Die Griechenlandsehnsucht des Künstlers klingt wieder leise an. Damit ist zugleich auch schon für den 4. Akt mit dem Toten ein stimmungsvoller Hintergrund geschaffen. Wir haben zwar das Bild nicht vor Augen, aber ich glaube, daß diese Angaben im Dialog ebenso stark wirken wie ein mehr oder weniger gut gemalter Hintergrund. Es zeigt sich also, wie die Landschaftsdarstellung äußerst knapp ist, wie sie aber gerade dadurch, daß sie nur an wenigen herausgehobenen Stellen zur Erzielung einer besonderen Wirkung angewandt wird, an Intensität gewinnt.

2. Tageszeit, Jahreszeit und Witterung.

Im Gegensatz zur Örtlichkeit treten die übrigen Naturfaktoren wieder stärker hervor und werden vorwiegend zu stimmungsmäßigen Zwecken verwendet. Ihre Einfügung ist ja auch viel leichter als die der Örtlichkeit, weil sie durch die geschlossene Dekoration und das Großstadtmilieu keine Hinderung erfährt.

Bedeutsam ist es, daß ebenfalls wieder, wie schon so oft, der erste und der letzte Akt Hauptträger der symbolischen Naturfunktion sind. Es läßt sich hier im „Kramer" deutlich eine Erklärung dafür finden, die auch für die anderen gleichen Fälle gilt und somit in gewisser Beziehung für Hauptmann Allgemeingültigkeit besitzt. Im 1. Akt (bezw. den ersten Akten) werden Naturelemente herangezogen, um irgendwie das Milieu zu charakterisieren und lebendig werden zu lassen, im letzten Akt haben sie dagegen die Aufgabe, stimmungsfördernd für den Abschluß des Dramas zu wirken.[118]

118. Vgl. die Zusammenstellung S. 104.

Im „Kramer" werden diese Verwendungsformen von Witterung und Tageszeit besonders deutlich. Der 1. Akt spielt an einem öden, trostlosen Wintervormittag in einem „Berliner Zimmer".[119] Es ist neun Uhr, aber die Lampe brennt noch, es ist auch draußen noch völlig finster. Damit ist, nur durch die Auswahl der Zeit für die Handlung des 1. Aktes, viel getan zur Zeichnung der trostlosen Verhältnisse im Hause Kramers. Die winterliche Jahreszeit wird außerdem im Dialog noch durch die Worte Arnolds unterstrichen, der lieber auf dem Boden erfrieren als in der Wohnung bleiben will. Im 2. und 3. Akt treten dann alle jahres- und tageszeitlichen Elemente zurück. Das Verlegenheitsgespräch[120] zwischen Michaline und Liese Bänsch über das schreckliche Regenwetter ist vom psychologischen Standpunkt aus eine nett beobachtete Kleinigkeit, hat aber wohl nur eine gewisse sachliche Bedeutung. Höchstens könnte man, wenn man so will, in dem schauderhaften Wetter dieses Abends und der Nacht eine stimmungsmäßige Vordeutung auf das Ende Arnolds sehen. Doch bleibt dieser Zweck ziemlich im Verborgenen. Dagegen erreicht im Schlußakt die Tageszeit — vorwiegend in der Beleuchtung der Szenerie — eine ganz große stimmungsmäßige Bedeutung. Dieser Akt zeigt zum erstenmal seit „Vor Sonnenaufgang" wieder eine wechselnde Beleuchtung. Zu Beginn ist es „Nachmittags gegen fünf Uhr",[121] langsam bricht der Abend herein. Kramer zieht den Vorhang in dem schon ganz dunklen Hintergrund auf und entzündet die Kerzen zur Seite des toten Sohnes. Schwaches Abendrot und Glockenläuten dringt zu den geöffneten Fenstern herein. Diese Szene mag zuerst bei flüchtiger Betrachtung als etwas auf äußere dekorative Wirkung gestellt erscheinen, aber in Verbindung mit den erschütternden Worten Kramers wird sie zur schönsten und am tiefsten empfundenen des ganzen Dramas.

Technisch erfolgen die Angaben für die wechselnde Beleuchtung allerdings durch szenische Bemerkungen. Aber es zeigt sich gegenüber dem 1. Akt von „Vor Sonnenaufgang" doch ein erheblicher Fortschritt. Die Angaben fügen sich zwanglos dem Fort-

---

119. Ausgewählte Werke 3, S. 121.
120. S. o. S. 103.
121. Ausgewählte Werke 3, S. 176.

gang des Dialogs und der seelischen Stimmung ein und werden in ihrer Knappheit nicht mehr als störend für den dramatischen Ablauf empfunden. Vor allen Dingen ist bemerkenswert, daß gegen Ende der weitere Fortschritt der Verdunkelung mehr und mehr neben den abstrakten Bemerkungen durch menschliche Handlungen unterstützt und verdeutlicht wird (man tritt an das Fenster, um besser sehen zu können, das Anzünden der Kerzen usw.).

Einige Kleinigkeiten müssen schließlich noch erwähnt werden. Es fällt hier zum erstenmal eine ungewöhnliche Präzision in den Zeitangaben auf, wie wir sie in dem Maße noch nicht beobachten konnten. Es zeigt sich, daß Hauptmann durchaus noch um naturalistische Genauigkeit in Einzelheiten bemüht ist und auf diese Stilmittel nach dem Ausflug in märchenhaft-idealistische Dichtung keineswegs verzichtet. Einige Beispiele: im 1. Akt ist es 9 Uhr, auf 11 Uhr ist Arnold ins Atelier bestellt; der 2. Akt beginnt dann gegen 10 Uhr und nach einiger Zeit erscheint Arnold auch, nachdem sich Kramer vorher mit Lachmann auf 12 Uhr verabredet hat. Ähnlich genau sind die Zeitangaben über die Todesnacht Arnolds im 4. Akt. Sie erreichen alle keine weitere Deutlichkeit im Sinne der mit der Tageszeit verbundenen Naturelemente, sind aber aus dem obengenannten Grunde stilistisch wichtig.

Einige größtenteils bildliche Wendungen seien noch angefügt. Tag und Nacht sind für Arnolds Lebensweise ins Gegenteil des Normalen gekehrt. In der Nacht lebt er auf, am Tage schleicht er müde und gelangweilt durch die Wohnung. Eine andere Natur ist sein Vater. Er soll für andere Menschen, besonders für Lachmann etwas wie Frühling bringen (freilich ist es dem Dichter nicht restlos gelungen, diesen Eindruck für den Zuschauer und Leser in jeder Beziehung zu verwirklichen). In Lachmann ist dieses Gefühl so stark, daß er ganz bestimmt meint, im Frühling zu Kramer auf die Akademie gekommen zu sein, während es in Wirklichkeit Herbst war. Von hier aus gesehen, ist es eine feine Einzelheit, wenn der Dichter seinen Helden in dem düsterwinterlichen 1. Akt noch nicht auftreten läßt, sondern erst in dem helleren Atelierakt.

§ 19. Der rote Hahn.

1. Die Örtlichkeit.

Mit dem „Roten Hahn" treten wir in das letzte Stadium Hauptmannscher Naturentwicklung ein, in dem als wichtigstes Ergebnis die zweite, endgültige Eroberung des Freiluftraumes als Schauplatz steht. Der erste Versuch in „Vor Sonnenaufgang" war nicht ganz gelungen, es blieb letzten Endes bei einem abgeschlossenen Hof mit einem episch beschriebenen Naturhintergrund. Nun folgen die verschiedenen gelungenen Versuche, vom Wesen des Dramas aus in den verschiedenen Innenräumen durch Dialog und kurze Hinweise die umgebende Natur lebendig werden zu lassen. Jetzt ist die letzte Sicherheit erreicht, und der Dichter kann sich wieder hinauswagen, an die gefährliche Aufgabe, ein Stück im Freien spielen zu lassen. Vorher liegt die erste Verwendung der stilisierten Märchenlandschaft, es folgt nun die ungleich schwerer darzustellende realistische Wirklichkeitslandschaft. Nach einem andeutungshaften Vorspiel im „Roten Hahn" steht sie dann in der „Rose Bernd" plötzlich in größter Ausdehnung und Vollendung vor uns. Wieder findet sich also — vielleicht ein Zufall, vielleicht auch tiefer begründet — die erste Andeutung des Neuen in der Berliner Landschaft, bevor sich der Dichter damit in die Heimat begibt. Die betreffende wichtige Szene im „Roten Hahn" ist der 2. Akt. Hauptmann knüpft zunächst noch an „Vor Sonnenaufgang" an. Wir haben ebenfalls noch keine völlig freie Naturlandschaft, sondern den Platz im Dorf vor der Schmiede Langheinrichs. Mit naturalistischer Genauigkeit wird in der einleitenden szenischen Bemerkung der Schauplatz beschrieben: der freie Platz, wo die Schmiedegeräte aufgestellt sind, die Dorfstraße, die sich mit einer Wendung im Hintergrund verliert, der Plankenzaun des angrenzenden Fielitzschen Grundstücks usw. Wir haben es also noch nicht mit einem eigentlichen Naturraum zu tun, denn das Beherrschende auf dem Bilde sind die Häuser, aber in drei wichtigen Punkten zeigt sich schon der Fortschritt seit „Vor Sonnenaufgang". Erstens hat der Raum an Plastik gewonnen. Die Dorfstraße führt wirklich mitten durch den Schauplatz und bleibt nicht im Hintergrund. Zweitens finden sich die ausführlichen Angaben streng getrennt von der

Handlung vor Beginn des Dialogs, ohne auf diesen besonderen Einfluß zu haben. Es handelt sich also um eine Angabe in der Art, wie wir sie zuerst in der eingehenden Beleuchtungsvorschrift der „Weber" beobachteten. Drittens schließlich nehmen die szenischen Vorschriften nie derartige Ausführlichkeit an, daß irgendwelche Schwierigkeiten für die bühnliche Darstellung entstehen könnten. Wenn auch in diesem Bühnenbild landschaftliche Deutlichkeit noch nicht erreicht ist, so ist doch durch die verschiedenen entscheidenden Fortschritte der Weg zur letzten Stufe frei gemacht, wie sich in „Rose Bernd" zeigen wird.

Auch im übrigen findet sich im „Roten Hahn" eine ziemlich breite Örtlichkeitseinbeziehung. So wird die Umgegend Berlins wieder durch die verschiedensten Namensnennungen deutlich gemacht. Plötzensee wird genannt, Rahnsdorf, nach Berlin unternehmen Fielitzens eine Fahrt an dem entscheidenden Tage. Größere landschaftliche Deutlichkeit wird in den Angaben über die nähere Umgebung des Hauses erreicht. So wird ein Graben bei der neuen Kirche erwähnt, wo man den blöden Gustav gefunden hat; dann hören wir mehrmals vom „Woltersdorfer Busch", als dem Ort des Rendez-vous zwischen Leontine und Gendarm Schulze. Schließlich ist Edes Bericht nicht zu vergessen, wie er einmal in der Heide drin, hoch oben in der Fichte, von Krähen umschwärmt, einen Erhängten gesehen hat. Hier wird mit wenigen Strichen, obgleich der Schwerpunkt der Erzählung eigentlich auf ganz etwas anderem liegt, eine düster-melancholische märkische Stimmung lebendig.

Besondere Aufmerksamkeit ist der nächsten Nähe des Fielitzschen Hauses zugewandt. Wir hören viel von Rauchhaupts Garten: er liebt es, in der Erde zu wühlen, zieht Ananas in einem Warmhaus, baut Treibhäuser auf seinem Grundstück usw. Als er vor Gericht erscheint, riecht er nach Mist und behauptet stolz, das sei Erdgeruch.

In allen diesen Örtlichkeitserwähnungen zeigt sich deutlich immer noch ein Zunehmen der naturalistischen Detailbetrachtung. Diese kleinen Angaben sind hier schon so angewachsen, daß nicht mehr jede einzelne für die Handlung nötig ist, aber alle tragen sie dazu bei, das Milieu lebendig zu machen oder die Personen irgendwie zu charakterisieren.

Eine besondere Note der Landschaftsbetrachtung bringt Doktor Boxer in das Stück. Obgleich er seinem Heimatort stets treu geblieben ist, wie seine Rückkehr zeigt, steht er doch weit über der Enge des geschilderten Milieus und bietet durch seine Erzählungen einen wirksamen Kontrast dazu. Er ist weit herumgekommen, hat auf Seereisen seine Gesundheit gekräftigt, kennt sogar die Südsee usw. Wie eng ist gegenüber der Welt der Schauplatz der Handlung, und doch ist er ein Stück von ihr, das sein bestimmtes, eigenartiges Gepräge hat.

Wie meist in den letzten Dramen, so ist auch im „Roten Hahn" die Aufgabe der Örtlichkeit eine wesentlich sachliche, ohne symbolischen Nebensinn.

2. Tageszeit, Jahreszeit und Witterung.

Die Tageszeit ist im „Roten Hahn" von ganz geringer Bedeutung. Vor allem ist sie nirgends für irgendwelche stimmungsmäßigen Zwecke ausgenutzt. Das mag wieder dieselbe Ursache haben, die ich schon im „Biberpelz" angedeutet hatte. Es handelt sich ebenfalls um ein Stück mit leichterer Handlung. Wenn man auch nicht mehr von Komödie sprechen kann, so führt uns das Geschehen doch nicht in derartige seelische Tiefen, wie etwa im „Fuhrmann Henschel". So wäre eine Symbolik und Mystik der Tageszeit, wie sie sich dort findet, hier nicht angebracht. Einige Deutlichkeit erreicht nur die Abenddämmerung des 1. Aktes. Als Wehrhahn kommt, muß man erst Licht machen usw. Vielleicht soll durch diese Beleuchtung auch die düstere Schusterhütte charakterisiert werden, um die Sehnsucht nach einem besseren Haus verständlich zu machen. Die Angabe „September" [122] bleibt für diesen Akt ohne jede Bedeutung. Im 2. Akt erfahren wir die Angabe „Morgen" erst verschiedentlich aus dem Gruß im Dialog, ebenso im 4. Akt. Im 3. Akt findet sich sogar nur die Angabe „etwa fünf Stunden später".[123]

Eine besonders wichtige Rolle spielen die Gespräche über die Tageszeit im Zusammenhang mit dem Ausbruch des Brandes. Es finden sich hier ganz ausführliche Zeitangaben in der Art,

122. Ausgewählte Werke 3, S. 191.
123. Ausgewählte Werke 3, S. 226.

wie wir sie schon im „Michael Kramer" beobachtet hatten. Um sieben Uhr ist das Ehepaar, um acht Uhr Leontine weggegangen; aber um vier haben die Nachbarsleute schon Licht in der Wohnung gesehen. Direkt dramatisch wird die Verhandlung über die Zeitangaben, die vor Wehrhahn im 3. Akt stattfindet. Wehrhahn will Fielitzens aufs Glatteis führen und fragt: „Wann standen Sie auf heut nacht?" Fielitz fällt darauf herein und macht eine große Dummheit: „Wir sind jejen achte erst uffjestanden." [124] Erst mit Mühe bringt seine Frau die Sache wieder in Ordnung.

Ebenso gering wie die Rolle der Tageszeit ist im Grunde die Rolle der Witterung. Nur an einer Stelle, dem im Freien spielenden 2. Akt, erlangt sie größere Bedeutung. Die szenische Bemerkung zu Beginn lautet: „Wolkiger Tag. Wind." [125] Sie ist in ihrer Knappheit ein Fortschritt, verrät aber in ihrer Forderung nach wolkigem Wetter noch den Zusammenhang mit früheren Werken; denn diese Forderung ist vom Theater her schwer zu erfüllen. Wolken können, besonders bei windigem Wetter, nicht stillstehen. Ziehende Wolken jedoch sind ein Problem, das erst die heutige Bühne einigermaßen gelöst hat, das aber für die Bühne Hauptmanns größte Schwierigkeiten bot. Erfüllbar ist dagegen die Forderung nach Wind. Welche große Rolle der Wind in diesem Akt zu spielen hat, ist bei Behandlung der aktiven Naturrolle eingehend dargelegt worden.[126] Es genügt hier festzustellen, daß seine Funktion neben der sachlichen auch eine stimmungsmäßige ist. Dieses trübe, stürmische Wetter ist irgendwie ein gut abgestimmter Hintergrund für das Geschehen dieses Aktes, das im Ausbruch des Brandes seinen Höhepunkt findet. Die Verwendung des Windes als dramatisches Motiv, zu der Hauptmann erst verhältnismäßig spät gekommen ist,[127] hat hier ihre feinste Ausgestaltung erreicht.

Das Ergebnis, wie es sich im „Roten Hahn" darstellt, läßt sich in wenigen Worten zusammenfassen. Es zeigt sich einmal ein weiteres Anwachsen der naturalistischen Detailangaben, zum anderen finden wir Hauptmann auf dem Wege zum dramatischen, naturalistischen Freiluftraum.

124. Ausgewählte Werke 3, S. 242/243.
125. Ausgewählte Werke 3, S. 208.
126. S. o. S. 50.
127. S. o. S. 97/98.

§ 20. Rose Bernd.

1. Die Örtlichkeit.

„Rose Bernd" bringt nun diesen entscheidenden Schritt. Gleich im 1. Akt werden wir in die schlesische Landschaft hineinversetzt, nicht in das Elendsmilieu des Webergebirges, sondern mitten in die fruchtbaren Felder der Ebene. Die Darstellung erfolgt in einer ganz ausführlichen szenischen Bemerkung. Sie bringt so verwirrend viele Einzelheiten, daß es den Anschein hat, die Angaben seien nach einer wirklichen Landschaft gemacht oder der Dichter habe sich zuvor eine Skizze von seinem Schauplatz entworfen. Aber trotz alledem ergibt sich aus der Summe der Hinweise ein Bild dieser Landschaft, wie es in seiner Plastik und Geschlossenheit einzig dasteht. Vor allem ist die Plastik hervorzuheben; über Weg, Felder, Bach und Baumgruppen erstreckt sich der Blick schier unendlich, bis im Hintergrund das Kirchdorf sichtbar wird und den Abschluß bildet. Es finden sich außerdem verschiedene Hinweise, die die Landschaft in ihrer Besonderheit lebendig werden lassen, und zwar sind nie etwa nur die Charakteristika erwähnt, sondern stets die Mittel mit angegeben, wodurch der betreffende Eindruck erreicht wird. So geben „Vereinzelte Gruppen alter Bäume ... der Landschaft etwas Parkartiges".[128] Damit kommen wir auf das Verhältnis der Landschaft zur Bühne. Sie ist in allen Teilen trotz der vielen Einzelheiten durchaus darstellbar, wie auch schon der — allerdings in dieser Hinsicht viel anspruchslosere — im Freien spielende Akt des „Roten Hahn". Das ist das zweite, was die „Rose Bernd"-Landschaft (neben ihrer Plastik) von dem „Vor Sonnenaufgang"-Bild unterscheidet. Diese neue Bindung an das Theater wird schon äußerlich in der Art deutlich, wie die Anmerkung gegeben ist. Auf den ersten Blick könnte man denken, sie sei wieder in der epischen Form[129] der frühesten Bemerkungen geboten. Aber ein genaueres Hinsehen zeigt doch einen großen Unterschied. Dort waren die verschiedenen Bemerkungen geradezu Kunstwerke für sich, die, z. B. in „Vor Sonnenaufgang", ästhetisch-

128. Ausgewählte Werke 3, S. 377.
129. S. o. S. 58, Anm. 12.

schwungvoll die Stimmung einer Landschaft wiederzugeben versuchten. Hier ein ganz anderer Stil: das Praktische überwiegt. Kurz und sachlich werden die einzelnen Vorschriften aneinander gereiht, bis sich ein geschlossenes Bild ergibt, das nur zuweilen in übergeordneten stimmungsmäßigen Begriffen, wie „fruchtbar" und „parkartig", zusammengefaßt wird. Die häufigen Angaben, wie rechts, links, Vordergrund, Mittelgrund und Hintergrund, zeigen deutlich ihre wirkliche Bestimmung als Bühnenangaben.

Das Wichtigste ist nun das Verhältnis der szenischen Bemerkung zum Dialog. Hier wird der entscheidendste Fortschritt gegenüber „Vor Sonnenaufgang" erkennbar. Alle diese zahlreichen mit scheinbarer Willkür gegebenen Einzelangaben werden im Laufe der Handlung verwendet und kehren zum großen Teil auch im Dialog wieder. Ich nenne hier nur die große Rolle, die der Kirschbaum, die Gebüschgruppe, der Kartoffelacker usw. noch spielen. Schon der zweite Teil der szenischen Anmerkung, der das stumme Spiel vor Beginn des Dialogs schildert, verwendet Angaben aus dem ersten Teil, wenn Rose und Flamm aus dem Gebüsch hervorkommen, sich auf der Böschung niederlassen usw.

Die Form, wie dann die Örtlichkeit im Dialog wiederkehrt, zeigt die schon mehrfach erwähnte, in den vorhergehenden Dramen langsam erreichte Vollendung. Mit der großen Einleitung ist das Bild entworfen (als Vorläufer vgl. die eingehende Beleuchtungsangabe in den „Webern"); wie sich in ihr nichts findet, das nicht für den Dialog von Wichtigkeit wäre, so finden umgekehrt auch im Dialog keine neuen Momente der Örtlichkeit Verwendung, die erst wieder, wie in „Vor Sonnenaufgang", episch beschrieben werden müßten und den Fortgang der Handlung stören würden. So kehren also nur die bekannten Gegenstände wieder, entweder kurz in einer Anmerkung genannt, oder sie werden direkt in den Dialog einbezogen. Eine ganz besondere Rolle spielt der hohle Kirschbaum, in dem Flamm seine Flinte verborgen hatte. Streckmann benutzt die Örtlichkeit, um Rose an das, was sich dort abspielte, zu erinnern und damit seine Erpressungen auszuüben. Hier wird die Landschaft direkt zum Symbol für das Geschehen. „Denk an a Kerschbaum"; [130] durch das ganze

130. Ausgewählte Werke 3, S. 423 (auch S. 390 u. a.).

Stück ziehen sich diese Sticheleien Streckmanns (vor allem wieder im 3. Akt).

Als besonderes Kuriosum wäre noch zu erwähnen, daß es an einer Stelle [131] Birnbaum für Kirschbaum heißt. Da Streckmann sonst immer Kirschbaum sagt, ist nicht anzunehmen, daß er sich hier etwa versprechen soll. Am wahrscheinlichsten erscheint mir, daß hier einfach eine Verwechslung des Dichters mit dem Birnbaum vorliegt, der dem 3. Akt sein besonderes Gepräge gibt.

Außer dem für die Handlung besonders wichtigen Kirschbaum taucht auch alles übrige aus der szenischen Bemerkung wieder auf. So erreicht der Kartoffelacker größere Bedeutung, wenn Rose sich auf ihm zu schaffen macht, als Streckmann dazu kommt. Durch diesen Stellungswechsel wird wieder die große Plastik des Raumes deutlich. Ähnliche Aufgaben haben Feldweg, Böschung usw. für die verschiedenen Auftritte.

Der 2. Akt spielt im Zimmer der Frau Flamm, gibt also wenig Gelegenheit, Örtlichkeitsdarstellungen zu bringen. Trotzdem bildet er einen außerordentlich geschickten Übergang zum folgenden Akt, der auf dem neuerworbenen Grundstück Augusts spielt. Das Haus und das dazugehörige Stück Land wird mehrfach erwähnt, ebenso, daß es beim großen Birnbaum liegt. Damit ist der nächste Schauplatz schon angedeutet. Wenn wir dann im folgenden Bild den Birnbaum auf der Bühne und August und den alten Bernd bei der Arbeit sehen, wissen wir sofort, um was es sich handelt.

Der 3. Akt ist wie der erste ein Freiluftakt. Es erübrigt sich, alle Einzelheiten wieder zu analysieren, denn es ergibt sich im wesentlichen das gleiche Bild wie für den 1. Akt; nur zeigt sich im Gegensatz zu ihm eine stärkere jahreszeitliche Bindung.

Die Örtlichkeit ist etwas einfacher und klarer gegliedert als im 1. Akt, das wäre also, wenn man so will, noch ein Fortschritt innerhalb des Dramas. Im Hintergrund sehen wir Dächer ferner Dörfer, einen See, mit Bäumen umstanden, im Mittelgrund Wiesen, im Vordergrund den Acker und den Birnbaum mit einer Quelle darunter. Alle Angaben, zumindest soweit sie den eingehend und plastisch ausgeführten Vordergrund betreffen, werden

---

131. Ausgewählte Werke 3, S. 385.

später im Dialog benötigt und sind auch auf der Bühne ohne weiteres darzustellen. Auf dem Grundstück sind die Männer mit der Arbeit beschäftigt. Eine besondere Rolle spielt dabei der Birnbaum. Er ist der Schattenspender, unter dem man sich zur Vesper lagert. Seine Anziehungskraft beruht vor allem auch auf der Quelle, die sich darunter befindet. Sie spielt bei der Hitze des Tages natürlich eine große Rolle und wird gemäß der Handlung bei jedem Auftreten neuer Personen wieder verwendet und in den Dialog einbezogen, im ganzen an vier Stellen. Zuerst unterbrechen Bernd und August die Arbeit, trinken und lagern sich unter dem Birnbaum. Dann kommt die ganze Gesellschaft der Feldarbeiter, stürzt sich gierig auf die Quelle und lagert sich ebenfalls zur Vesper. Eine besondere Rolle spielt das Wasser und die Quelle bei dem Zusammentreffen zwischen Flamm und Rose. Als sie Flamm kommen sieht, will Rose fortlaufen; er hält sie aber und bittet sie um einen Trunk. Wie er sie damit schrittweise immer näher zu sich heranzwingt, bis sie ihm das Gefäß an der Quelle füllt und es ihm selbst reicht, das ist psychologisch wunderbar fein gestaltet. Wir haben hier die denkbar engste Verknüpfung von sachlicher Naturfunktion und Handlung. Noch einmal wird schließlich der Ruf nach Wasser laut, ganz am Schluß des Aktes, als das Unglück zwischen Streckmann und August geschehen ist.

Die beiden folgenden Akte spielen wieder in geschlossenen Räumen. Trotzdem werden Einzelheiten der Umgebung, wenigstens im 5. Akt, mehrfach erwähnt. Da ist vor allem die Stelle, an der sich Roses Geschick erfüllt hat: an einem Teiche beim Pfarrfelde zwischen Weiden und Erlen. Diese Örtlichkeitserwähnung ist allerdings durchaus nicht selbständig, sondern aus literarischer Tradition entstanden. In vielen Werken solchen Stoffes wird das Kind in einem Weiden- oder Erlengebüsch zur Welt gebracht und in dem naheliegenden Teich oder Bach ertränkt.[132] Vor allem ist, wie mir scheint, ein Einfluß von Goethes „Faust" mit Sicherheit anzunehmen.[133]

Es hatte sich bisher eine ausgedehnte, vorwiegend sachliche Rolle der Natur ergeben, die gegenüber den früheren Dramen

132. Vgl. u. a. Knut Hamsun, „Segen der Erde"
133. Goethe, „Faust" I, Vers 4551—4562.

größere Plastik, starke Bindung an die Handlung und Möglichkeiten für die bühnliche Darstellung in sich barg. Damit ist die Aufgabe der Örtlichkeit noch nicht erschöpft. Ein Blick auf das Ganze zeigt eine Einheit von Landschaft und Mensch, wie sie nach den Novellen („Thiel") in den Dramen zuerst in den „Einsamen Menschen" versucht, dann schließlich hier in der Darstellung der freien Natur erreicht worden ist: „Man denke z. B. nur daran, wie die reife, fast überreife Rose Bernd aus dem fruchtbaren schlesischen Tiefland herauswächst, wie Johannes Vockerats haltlose, zerquälte Seele mit der melancholischen märkischen Kiefern- und Seenlandschaft zusammenklingt." [134] Etwas Ähnliches findet sich später auch in „Gabriel Schillings Flucht", und doch scheint mir nur in der „Rose Bernd" dieses Zusammenklingen in seiner letzten Vollkommenheit erreicht zu sein; denn sowohl Vockerat wie Schilling sind schließlich Fremde in der betreffenden Landschaft, während Rose Bernd ganz aus der Landschaft, in der sie lebt und leidet, hervorgegangen und mit ihr so eng verbunden ist, daß sie beinahe selbst ein Stück dieser Landschaft zu sein scheint.

2. Tageszeit, Jahreszeit und Witterung.

Diese Einheit von Natur und Mensch treffen wir, wie zu erwarten, auch in den wechselnden Naturfaktoren, die sich der fortschreitenden Handlung besonders gut anpassen. Dabei läßt sich die Natur auch in den drei Akten mit geschlossener Dekoration einbeziehen; auf diese Weise wird vor allem im 5. Akt eine stimmungsmäßige Wirkung erreicht, während die beiden Akte in Flamms Stube dafür mehr zurücktreten. Der 1., 3. und 5. Akt sind die drei Hauptstufen für die Handlung wie für die Naturstimmung. „Wie die Natur — so fein läßt Hauptmann sie das Geschehen begleiten — mit dem Maienmorgen über den gewitterschweren Augustnachmittag in den trüben Frühherbsttag übergeht, folgt aus lebenbejahender, lebenzeugender Liebe, was das alte Lied von Kriemhilden schon weiß, zuletzt Leid und Sterben." [135]

134. Erich Scheil, Gerhart Hauptmann auf Hiddensee: Unser Pommerland 10. Jg. 1925, S. 91.

135. Heise 1, S. 64.

Die Analyse der einzelnen Akte kann kürzer gefaßt sein, denn sie bieten in Tageszeit und Witterung nicht in dem Maße Neues wie in der Örtlichkeit; es handelt sich nur um einen Abschluß, eine Vollendung. Der Weg dazu führte durch die meisten anderen Werke, die trotz Innendekoration den Natureinflüssen stets einen ziemlich breiten Raum ließen und die Entwicklung in verschiedenen Fällen schon zu einer gewissen Höhe führten. Die Natureinknüpfung wird in der schon bekannten Weise gegeben: durch eine im Gegensatz zur Örtlichkeit ziemlich knapp gehaltene szenische Anmerkung und entsprechende Stützen im Dialog. Das Stück beginnt also an dem herrlichen Maienmorgen eines Sonntags. Die Hinweise im Dialog sind sehr spärlich, aber trotzdem wird dieser strahlende Tag außerordentlich lebendig, nicht zum wenigsten durch die frühlingsfrohe Stimmung der Einleitungsszene, die Schlenther gerade wegen dieser Naturstimmung als die schönste des Dramas bezeichnet.[136]

Eine Einzelheit muß aus dem 1. Akt noch erwähnt werden: wenn Streckmann Rose mit Maikäfern bewirft und wir diese Tatsache, die an sich eine wirkungsvolle kleine Szene abgibt, nur aus der szenischen Bemerkung erfahren, so ist das eine naturalistische Detailangabe, die für den Zuschauer unverständlich bleiben muß. Es tritt in diesem Einzelzug Hauptmanns Eigenart aus den frühsten Dramen zutage, sich gewissermaßen unter die Schauspieler auf die Bühne zu versetzen. In der Form, wie diese Angabe gemacht ist, kann sie nur vom Leser aufgenommen werden. Dagegen ist vorher das Kirschenzuwerfen Flamms auch in den Dialog einbezogen und somit für den entfernteren Zuschauer verständlich.

Im 2. Akt, der in Flamms Stube spielt, sind Witterung und Jahreszeit noch die gleichen: „Herrlicher Spätfrühlingstag".[137] Auch für die kranke Frau ist es Frühling. Durch die geöffneten Fenster kann sie hinausblicken, blühende Blumen befinden sich vor den Fenstern und im Zimmer. So wird durch viele kleine Hinweise auch in diesem Akt die Natur durchaus lebendig, ja fast in das Zimmer hineingetragen.

---

136. Schlenther S. 193.

137. Ausgewählte Werke 3, S. 393.

Im 3. Akt erreicht nun die Stimmungsrolle der Witterung ihren Höhepunkt, und zwar nicht nur in ihrer Intensität wie im 1. Akt, sondern auch rein quantitativ. Die Stimmung eines schwülen, gewitterschweren Hochsommertages wird mit allen nur erdenklichen Mitteln ausgemalt, vor allen Dingen durch das Verhalten der Menschen; staubig, schwitzend und durstig stürzen sich die Feldarbeiter auf die Quelle. Akustisch werden dann die ersten Anzeichen des Gewitters durch den fernen Donner vermittelt. Bei all den zahlreichen Einbeziehungen der Natur bleibt es erstaunlich, daß dadurch nie der Dialog irgendwie gestört wird. Sie sind äußerst knapp als Anmerkungen gegeben oder ganz zwanglos im Dialog in die Reden der Landleute einbezogen. Eine ganz einzigartige Parallelität zu dieser schwülen, elektrizitätsgeladenen Naturstimmung zeigt die Handlung dieses Aktes. Wie ein Unheil liegt es in der Luft; vor allem scheinen die dauernden Sticheleien Streckmanns jeden Augenblick die Katastrophe heraufzuführen, die am Schluß des Aktes in der Auseinandersetzung zwischen August und Streckmann eintritt.

Der 4. Akt, wie der zweite im Zimmer der Frau Flamm spielend, zeigt so gut wie keine Natureinbeziehungen. Die Angabe lautet zwar: „Ein Sonnabend Nachmittag zu Anfang des Monats September“,[138] so daß dem Regisseur freie Hand gelassen ist; aber weitere Angaben im Dialog usw. finden sich nicht. Ursache ist vielleicht die Handlung des Aktes, die viel Entscheidendes bringt und sich zu höchster Dramatik steigert.

Der Ausklang des Dramas spielt am Abend desselben Tages im Hause Bernds. „Es herrscht tiefe Dämmerung.“ [139] Halbdunkel liegt nicht nur über der Szene, sondern auch über den Gesprächen und den Seelen der Menschen, die vor etwas Unfaßbarem stehen. Nur einem geht eine Ahnung auf von dem, was eigentlich geschehen ist, es ist August Keil, der die erschütternden Schlußworte spricht: „Das Mädel . . . was muß die gelitten han!“ [140]

Eine Einzelheit der Naturdarstellung ist in diesem Akt noch besonders hervorzuheben. Bernd und Marthel, die vom Feld ge-

---

138. Ausgewählte Werke 3, S. 427.
139. Ausgewählte Werke 3, S. 446.
140. Ausgewählte Werke 3, S. 461.

kommen sind, sprechen scheinbar ganz sachlich von einer großen Wolke, die gegen 6 Uhr die Sonne verfinstert hat. Für den Zuschauer ist diese kleine Szene von einer ganz besonderen Wirkung, denn er weiß bereits, daß das genau die Stunde war, in der sich Roses Schicksal erfüllte, nachdem sie nachmittags noch Frau Flamm besucht hatte.

Ich hatte häufiger auf Stellen hingewiesen, in denen Bilder aus der Natur gebraucht wurden, um ein Milieu oder einen Zustand deutlich zu machen. In „Rose Bernd" bewegen sich diese Bilder, der Sprache der einfachen Menschen entsprechend, in der Regel in herkömmlichen Bahnen, erreichen aber im letzten Akt an einer Stelle erschütternde Bildkraft. Ich meine die Phantasien Roses, als sie an das denkt, was sie eben durchgemacht hat: „'s is dunkel! Jawull! Ich geb's zu! 's is dunkel! Und reißende Tiere heert ma' schrei'n! — Hernachert aber uff eemal, hernachert wird's helle! Do kann eens spieren, wie de Helle brennt ... und da stand ich drauß'n, im ganzen Gewitter — und da nischt mehr war unter und ieber mir — ... Do hoa ich wull ernt in de Sterne gesehn!" [141] So zeigt sich auch hier in der Verwendung solcher Naturbilder durchaus ein Höhepunkt. Damit rundet sich das Bild, und es ist wohl berechtigt, wenn man zusammenfassend feststellt: „Rose Bernd" ist in jeder Beziehung der Höhepunkt der Hauptmannschen Naturdarstellung.

§ 21. Zusammenfassung und Ausblick.

Mit einigen Sätzen sei noch einmal der Weg kurz wiedergegeben, wie wir ihn im Drama Hauptmanns bis hierher verfolgt haben. Es ist natürlich schwierig, eine Entwicklung festzustellen, da die einzelnen Werke rein quantitativ eine zu ungleichmäßige Natureinknüpfung aufweisen, manche sogar aus verschiedenen, meist im Stoff begründeten Ursachen für unser Problem fast ganz ausfallen. Wenn trotzdem der Versuch gemacht wird, so werden dazu vor allem die entwicklungsmäßig markantesten Dramen herangezogen.

---

141. Ausgewählte Werke 3, S. 457.

Schon im ersten Drama „Vor Sonnenaufgang“ findet sich eine quantitativ sehr bedeutsame Natureinknüpfung, die aber, wie sich zeigte, weder den Gesetzen des Dramas noch den Gesetzen des Theaters voll genügen konnte. In den „Einsamen Menschen“ zeigt sich bereits ein erhebliches Sichanpassen an die Form des Dramas. Die Naturangaben erfolgen in ganz knapper Form, ohne wesentlich die Handlung zu stören. In den folgenden Dramen erreicht dann die Naturbehandlung — stets in geschlossener Dekoration — langsam immer höhere Vollendung. Mit den „Webern“ beginnend, ausgeprägt dann im „Biberpelz“, findet sich eine Rückkehr zu breiterer naturalistischer Detailmalerei, aber nun in strengster Bindung an die Handlung. Kunstvoll wird die weitere Umgebung durch viele Erwähnungen im Dialog lebendig gemacht. Größere, scheinbar epische Schilderungen treffen wir noch in den szenischen Anmerkungen („Weber“, 4. Akt), jetzt aber stets nur außerhalb des Dialoges vor Beginn der einzelnen Akte. Erst nachdem der Dichter auf diese Weise genügend Sicherheit erlangt hat über die Natur als Stoffgebiet und über die Mittel zu ihrer Verwendung, geht er nun an die letzte und schwerste Aufgabe, sie quantitativ wieder zu steigern und den Schauplatz ins Freie zu verlegen. Der Erfolg liegt in der „Rose Bernd“ vor uns. Bei aller starken Heranziehung der Natur findet sich nichts Überflüssiges. Der Raum ist trotz großer Plastik und Einzelbeschreibung ein wirklicher Theaterraum. Die sachliche wie die symbolische Bindung von Natur und Handlung ist vollständig gelungen.

Ein organischer Abschluß der Untersuchung ist damit erreicht. Nur ein kurzer Hinweis auf die folgenden Dramen in ihrer Stellung zur Natur sei noch gegeben. „Die Jungfern vom Bischofsberg“ zeigen im allgemeinen noch die gleiche Höhe der Naturverwendung. Seinen Sommernachtstraum hat Hauptmann dieses Werk genannt, und in der Tat geht der intime Reiz dieses feinen Lustspielchens gerade von den Naturstimmungen aus. „Stimmungsbilder enthält es impressionistischer Art, sommerliche Abendstimmungen, warme duftig-blaue Mondscheinszenen von zauberhaftem Reiz.“ [142] „Eine anachronistische

142. Naumann S. 33.

Süße liegt in der Luft",[143] wie es einmal sehr treffend heißt, oder das Wort, das Anna Mahr in den „Einsamen Menschen" spricht, paßt hierher: „Über den Dingen liegt ein Duft, ein Hauch: das ist das Beste." [144]

„Die Ratten" sind für unser Thema wieder weniger ergiebig, denn es handelt sich um ein typisches Großstadtstück; doch ist sehr häufig Witterung und Tageszeit einbezogen und, soweit es möglich ist, auch die Örtlichkeit (Tiergarten, Spree usw.).

Eine interessante Beobachtung findet sich dann bei der Betrachtung von „Gabriel Schillings Flucht". Es scheint sich gegenüber „Rose Bernd" deutlich ein gewisser Rückschritt bemerkbar zu machen. Schon bei der Besprechung der aktiven Rolle hatte sich ergeben, daß ein Überwuchern der Naturelemente die dramatische Klarheit gefährdete. Auch hier zeigt sich in einzelnen Punkten ein Zuviel des Guten — bei aller sonst geradezu großartigen Verwendung der Natur. So dringen größere, im Sinne epischer Kunst geformte Angaben wieder in den Dialog ein. Besonders ist die ganze Stimmung des Schlußbildes in dieser Form gegeben. Daneben läßt sich auch an manchen Stellen wieder eine geringere Rücksichtnahme auf die Bühne erkennen, wenn z. B. das Meer im Hintergrund dargestellt sein soll und sich etwa die Vorschrift findet, daß ein Kahn zu Wasser gebracht wird. Alles dies mag hier nur eben angedeutet sein, eine mögliche Erklärung dafür wird sich in anderem Zusammenhange in der Schlußbetrachtung finden lassen.

143. Ausgewählte Werke 4, S. 68.
144. Ausgewählte Werke 1, S. 246.

Schlußbetrachtung.

Wir haben in chronologischer Folge nacheinander erst den Weg des Epikers, dann den des Dramatikers verfolgt. Eine wichtige Frage wäre nun die nach dem Verhältnis beider Dichtungsgattungen zueinander in Bezug auf die Naturdarstellung. Die Antwort ist eine doppelte. Zunächst gehorcht in der Natureinknüpfung jede Gattung den durch ihr Wesen vorgeschriebenen Gesetzen: also die Novellen bringen eine entsprechend stärkere Aktivität der Natur als die Dramen usw. Darüber hinaus aber — und das erscheint mir als eins der wichtigsten Ergebnisse dieser Untersuchung — durchdringen bei Hauptmann beide Gattungen einander. Wir fanden in den Novellen schon den künftigen Dramatiker angedeutet. Die immer stärker hervortretende Konzentrierung der Handlung auf das Schicksal e i n e s Menschen, des Helden, dem alles andere, auch die Naturstimmungen, untergeordnet sind, ließ uns zu dieser Überzeugung gelangen. Dann fanden sich entsprechend auch in den Dramen (besonders in den ersten) mannigfache Einzelzüge, die nur in der Herkunft Hauptmanns von der Epik ihre Erklärung fanden.

Hier dürfen wir nun noch einmal auf die eigenartige Wandlung der Verwendung der Natur in „Gabriel Schillings Flucht" zurückkommen und etwas genauer die Entstehungszeit im Gesamtschaffen Hauptmanns betrachten. Das Werk wurde 1906 geschrieben,[1] erschien jedoch erst 1912 in der Öffentlichkeit. In diesen Jahren findet sich aber zum erstenmal wieder eine intensive Beschäftigung des Dichters mit erzählenden Stoffen. 1907 erschien der „Griechische Frühling" (Griechenlandsehnsucht auch im „Schilling"), 1908 bis 1910 sind die Jahre der Entstehung des

1. Nach Hauptmanns eigenen Worten im Erstdruck des Werkes (= „Die neue Rundschau", 23. Jg. der Freien Bühne, Januar 1912). Vgl. auch S c h l e n t h e r S. 206.

größten Romans „Der Narr in Christo, Emanuel Quint". Sollte das Wiederauftreten der deutlichen epischen Merkmale im „Schilling" in dieser Zeit wirklich nur ein Zufall sein? Oder sollten sie in einem inneren Zusammenhange mit dem neubeginnenden epischen Schaffen Hauptmanns stehen? Diese letzte Frage endgültig mit einem „Ja" zu beantworten, ist natürlich schwer. Aber es wäre ebenso unvorsichtig, sie glatt zu verneinen. Selbst wenn man sagt, daß der „Schilling" vor den genannten erzählenden Werken geschrieben ist, und annimmt, daß der Dichter bis zur Herausgabe kein Wort mehr geändert hat, was keineswegs erwiesen ist, so bleiben noch genug Gründe, die Frage zu bejahen. So muß zunächst einmal gesagt werden, daß sich das Entstehen der großen Romane gegen Anfang des 20. Jahrhunderts ohne irgendeine Ursache in der Gesamtentwicklung des Dichters gar nicht verstehen läßt. Es muß also eine innere Beschäftigung mit derartigen, nicht fürs Drama bestimmten Stoffen schon für diese Jahre als ziemlich sicher angenommen werden. Doch ist diese Annahme nicht einmal unerläßlich, es genügt schon die Tatsache, daß Hauptmann sich jetzt wieder der epischen Form nähert, ja sie eigentlich erst schafft (die wenigen Frühnovellen abgerechnet), um eine Erklärung für die eigenartige Stellung von „Gabriel Schillings Flucht" zu finden.

Wir stehen am Ende einer Untersuchung, und interessante Möglichkeiten und Aufgaben für eine neue tun sich uns auf. Die abwechselnde Beschäftigung Hauptmanns mit epischen und dramatischen Stoffen in der Folgezeit müßte eine Lösung dieser Frage nach dem Verhältnis zwischen Dichtungsgattung und Natureinknüpfung ermöglichen. Sie muß aber einer späteren Zeit vorbehalten bleiben, einer Zeit, in der das dichterische Werk Gerhart Hauptmanns in seiner Gesamtheit vorliegen wird.

Literaturangaben.

1. Verzeichnis der mehrfach, daher abgekürzt zitierten Schriften.

Ausgewählte Werke = Gerhart Hauptmann, Ausgewählte Werke in sechs Bänden. Berlin 1925.[1]

Blaschke = Friedrich Blaschke, Gerhart Hauptmann und die Landschaft. Schlesische Monatshefte III (1926), Heft 2, S. 68—76.

Fasching = Gerhart Hauptmann, Fasching. Novellistische Studie. Berlin 1925.[1]

Hauptmann = Gerhart Hauptmann, Werke. Siehe: Ausgewählte Werke, Fasching, Novellistische Studien.

Heise = Wilhelm Heise, Gerhart Hauptmanns Dramen. = Analysen zeitgenössischer Bühnenwerke. Reclams Univ. Bibl. Leipzig. 4 Hefte, auch geb. als 1 Bd. (I = Nr. 6413, II = Nr. 6428, III = Nr. 6479, IV = Nr. 6503).

Herrmann = Max Herrmann, Zur Entdeckung von Fasching. Vortrag, gehalten in der Berliner „Gesellschaft für deutsche Literatur". Berichte darüber von
1. C. W. Behl, Vossische Zeitung vom 19. Mai 1922,
2. H. Knudsen, Die Zeit vom 19. Mai 1922,
3. H. Knudsen, Neue Preußische Zeitung vom 2. Dezember 1923.

Junghans = Ferdinand Junghans, Zeit im Drama = Theater und Drama. Unter Mitwirkung von Max Herrmann und Julius Petersen, herausgegeben von Hans Knudsen. Band 1, Berlin 1931.

Krech = Paul Krech, Die Landschaft im Sturm- und Drangdrama. = Theater und Drama Band 4 (vgl. Junghans), Berlin 1933.

Naumann = Hans Naumann, Die deutsche Dichtung der Gegenwart. 4., erweiterte Auflage, Stuttgart 1930. (= Epochen der deutschen Literatur, hgg. v. Julius Zeitler, Bd. 6).

Novellistische Studien = Gerhart Hauptmann, Bahnwärter Thiel. Der Apostel. Novellistische Studien. 6. Aufl., Berlin 1899.[1]

Schlenther = Paul Schlenther, Gerhart Hauptmann, Leben und Werke. Neue Ausgabe, umgearbeitet und erweitert von Arthur Eloesser, Berlin 1922.

Schulze = Berthold Schulze, Die Eisenbahnstrecke in Gerhart Hauptmanns „Bahnwärter Thiel". Ein Beispiel der Betrachtung moderner Schilderungskunst. Monatsschrift für höhere Schulen, 19. Jg. Juli/August 1920, S. 298—302.

---

1. Die Werke Hauptmanns wurden nach leicht zugänglichen Ausgaben zitiert. Die Fassungen erster Hand wurden verglichen und einige geringfügige Abweichungen an den betreffenden Stellen der Arbeit vermerkt.

Wiegler = Paul Wiegler, Studien über Gerhart Hauptmann und die Natur. In: Ludwig Marcuse, Gerhart Hauptmann und sein Werk. Berlin und Leipzig 1922. S. 56—62.

Zabludowski = Nina Zabludowski, Das Raumproblem in Gerhart Hauptmanns Jugenddramen = Theater und Drama Band 5. (s. Junghans). Berlin 1934.

2. Wichtigere nicht zitierte Schriften.

Fechter, Paul: Gerhart Hauptmann. Dresden 1922.

Hülsen, Hans von: Gerhart Hauptmann. Reclams U. B. Nr. 6811—6813. Leipzig 1927.

Lemke, Ernst: Gerhart Hauptmann, ein Beitrag zur Charakteristik seiner Zeit und seiner Persönlichkeit. Hannover 1923.

Pinkus, Max, und Ludwig, Viktor: Gerhart Hauptmann, Werke von ihm und über ihn. Neustadt i. Schl. 1922.
2. Aufl. bes. v. Ludwig. 1932.

Quimby, Mary A.: Nature background in the Drama of Gerhart Hauptmann. 1918. University of Philadelphia.

Requardt, Walther: Gerhart Hauptmann, Werke von ihm und über ihn. Forts. d. bibliogr. Werkes von Pinkus und Ludwig, 1922. Im Selbstverl. d. Verf. 1. ein Band 1930, 2. dazu 3 Bände 1931/32.

Lebenslauf.

Ich, Friedrich Günter Taube, bin geboren in Merseburg a. d. Saale am 28. November 1909 als Sohn des Gymnasialoberlehrers Dr. Friedrich Wilhelm Taube und seiner Ehefrau Marie, geb. Seidel. Ich bin evangelischer Konfession.

In Merseburg besuchte ich das Domgymnasium bis zur Untertertia. Dann trat ich Ostern 1923 nach der Versetzung meines Vaters (als Oberstudienrat an das damalige Provinzialschulkollegium zu Berlin-Lichterfelde) in die Obertertia des Schillergymnasiums in Lichterfelde ein. Dort bestand ich am 2. März 1928 die Reifeprüfung.

Mit dem Sommersemester 1928 begann ich meine Studien an der Berliner Universität, die nur im Sommer 1930 durch ein Semester an der Universität in Innsbruck unterbrochen wurden. In Innsbruck erhielt ich besonders reiche Anregungen in den Vorlesungen und Seminarübungen von Herrn Professor Dr. M. Enzinger. Außerdem hörte ich dort bei folgenden Herren Professoren und Dozenten: Erismann, Gams, Jutz, Klebelsberg, Metz, Schatz, Schlismann-Brandt, Steinböck und Wagner.

An der hiesigen Universität besuchte ich vor allen Dingen germanistische Vorlesungen und Übungen und war während vier Semester ordentliches Mitglied des germanischen Seminars. Außerdem nahm ich an theologischen, philosophischen und geographischen Vorlesungen und Übungen teil. Meine Lehrer in Berlin waren folgende Herren Professoren und Dozenten: Herrmann, Hübner, Neckel, Petersen, Rosenfeld. — Bertholet, Deißmann, Fabricius, Lietzmann, C. Schmidt, Schneider. — Baumgardt, Dessoir, Köhler, F. J. Schmidt, Spranger. — Krebs, Kretschmer, Louis, Panzer, Rühl (†), Solger, Troll.

Allen Herren gilt mein Dank; ganz besonders aber fühle ich mich meinem Lehrer Herrn Professor Dr. Max Herrmann für mannigfache wissenschaftliche Förderung verpflichtet. Ihm verdanke ich auch die Anregung zu dieser Arbeit, bei deren Entstehen er mir mit größter Anteilnahme stets beratend und fördernd zur Seite stand.

Liebe zur Kunst in jeder Beziehung führte mich schließlich zu verschiedenen Kursen und Übungen außerhalb meines eigentlichen Studienganges. Ein Semester nahm ich an den Übungen des Theaterwissenschaftlichen Institutes unter Herrn Dr. C. Hagemann teil. Ein Semester beschäftigte ich mich mit den Grundfragen von Film und Rundfunk im Seminar für Publizistik bei Herrn Professor Dr. Hinderer. Weitaus eingehender war dann schließlich meine Arbeit auf dem Gebiete der Sprechtechnik und Sprechkunst. Herrn Lektor Dr. Erich Drach (†) schulde ich tiefsten Dank dafür, daß er mir in seinen Vorlesungen und Übungen für die sprecherische und künstlerische Nachgestaltung von Dichtwerken Wege und Ziel wies. Während eines Semesters war ich auch in seinen sprechtechnischen Übungen als Assistent tätig.